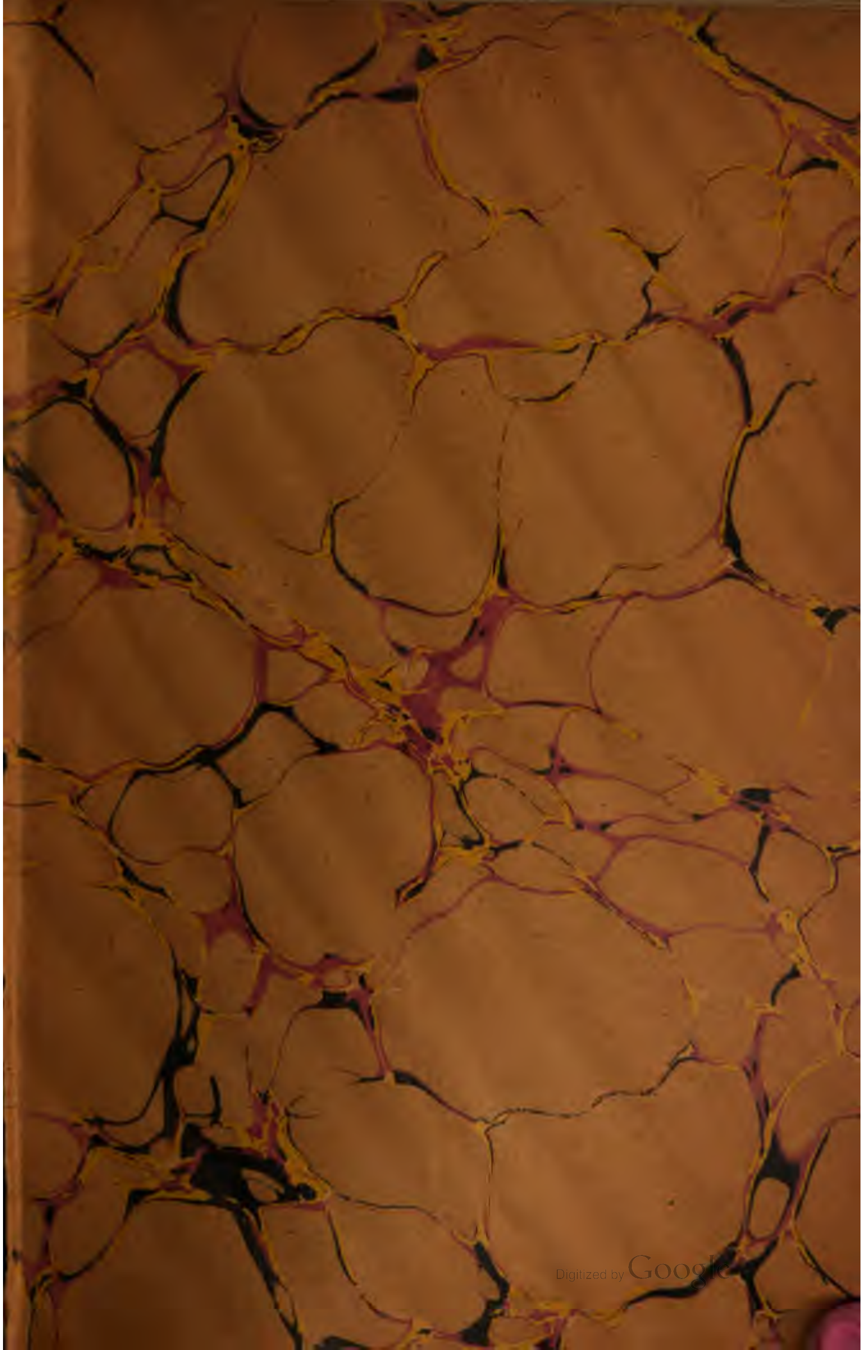

UC-NRLF
$B 313 530



BIBLIOTHEQUE CONTEMPORAINE

ÉMILE DESCHANEL

PROFESSEUR AU COLLÈGE DE FRANCE

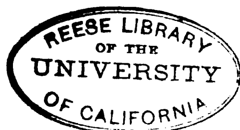
SÉNATEUR

LE ROMANTISME DES CLASSIQUES

DEUXIÈME SÉRIE

RACINE

II





PARIS

CALMANN LÉVY, ÉDITEUR

RUE AUBER, 3, ET BOULEVARD DES ITALIENS, 15

A LA LIBRAIRIE NOUVELLE

1891

RACINE

II

DU MÊME AUTEUR

CAUSERIES DE QUINZAINE.	1 vol.
CHRISTOPHE COLOMB ET VASCO DE GAMA. .	1 —
ÉTUDES SUR ARISTOPHANE.	1 —
ESSAI DE CRITIQUE NATURELLE, OU OBSERVATIONS PHYSIOLOGIQUES SUR LES ÉCRIVAINS ET LES ARTISTES	1 —
LES COURTISANES GRECQUES.	1 —
LA VIE DES COMÉDIENS.	1 —
HISTOIRE DE LA CONVERSATION	1 —
A PIED ET EN WAGON.	1 —
A BATONS ROMPUS.	1 —
LE MAL ET LE BIEN QU'ON A DIT DES FEMMES	1 —
LE MAL ET LE BIEN QU'ON A DIT DE L'AMOUR	2 —
LE MAL ET LE BIEN QU'ON A DIT DES ENFANTS	1 —
LES CONFÉRENCES EN BELGIQUE ET EN FRANCE	1 —
LE PEUPLE ET LA BOURGEOISIE.	1 —
BENJAMIN FRANKLIN	1 —
LE CENTENAIRE DE VOLTAIRE.	1 br.
LA QUESTION DES FEMMES ET LA MORALE LAIQUE.	1 —
LE ROMANTISME DES CLASSIQUES,	
1re série, Corneille, Molière.	1 —
2e série, Racine.	2 —
3e série, Pascal, La Rochefoucauld, Bossuet.	1 —
4e série, Boileau, Charles Perrault. . . .	1 —
5e série, Le Théâtre de Voltaire	1 —

EMILE COLIN. — IMPRIMERIE DE LAGNY.

LE ROMANTISME DES CLASSIQUES

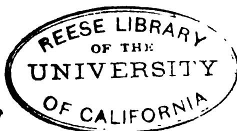
DEUXIÈME SÉRIE

RACINE

TOME DEUXIÈME

PAR

ÉMILE DESCHANEL

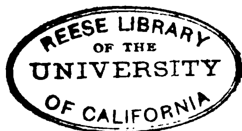




PARIS
CALMANN LÉVY, ÉDITEUR
ANCIENNE MAISON MICHEL LÉVY FRÈRES
3, RUE AUBER, 3

1891

HUITIÈME LEÇON



IPHIGÉNIE

I

Après ces grands tableaux d'histoire, Racine revient aux légendes antiques mises sur le théâtre athénien par son poète de prédilection, Euripide : en 1674, il adapte à la scène française l'*Iphigénie à Aulis*, où s'étaient essayés déjà Rotrou et plusieurs autres.

Tout ce qu'il y avait de gens lettrés au XVIIe siècle était nourri de l'antiquité. Les personnages mythologiques, aussi bien que les héros romains ou grecs, leur étaient familiers presque comme ceux de l'histoire de France. Aujourd'hui le gros du public ne connaît plus guère tout cela, que par des parodies burlesques. Au siècle

de Racine, si peu éloigné de la Renaissance et qui la continuait, on était volontiers gréco-latin, comme avaient été littérairement les papes eux-mêmes au précédent siècle, parlant et écrivant couramment l'idiome de Virgile et de Cicéron presque aussi bien que leur langue maternelle, voire même employant sans songer à mal le vocabulaire mythologique et polythéiste qui faisait partie du langage poétique et oratoire. De nos jours il en est tout autrement : et, si l'on s'intéresse à des sujets antiques, c'est à l'aide d'un certain effort d'esprit. On a besoin, pour y prendre goût, d'une sorte d'assaisonnement. Et peut-être que ma petite théorie, en ce qui regarde nos classiques eux-mêmes, n'est pas autre chose.

Le XVII[e] siècle cependant, par des raisons analogues, avait besoin, pour comprendre quelques-unes de ces fables mythologiques, qu'on les mît à sa portée et à son point. Dans *Iphigénie*, par exemple, encore plus que dans *Andromaque*, le fond du sujet, horrible et sauvage, qui est le sacrifice d'une victime humaine, l'immolation d'une jeune fille, avec le consentement de son père, pour obéir à l'ordre du Ciel, devait répugner aux mœurs adoucies de ce temps.

A la vérité, quelques souvenirs de la Bible, tels que le sacrifice de la fille de Jephté, ou celui d'Isaac par Abraham son père, pouvaient aider les esprits à se placer au point de vue nécessaire. Cependant,

du moment où la foi religieuse n'était plus mêlée à cette donnée pour la colorer favorablement, une telle histoire devait blesser les sentiments d'une société civilisée. Au temps de Louis XIV et de Bossuet, les parents n'égorgeaient plus leurs filles sur un autel; ils les mettaient seulement au couvent. Racine lui-même ne s'en faisait pas faute: de cinq filles qu'il eut, il y en eut deux qui entrèrent en religion. Le père allait pleurer abondamment à chaque prise de voile, et l'on vantait sa sensibilité. Madame de Grignan, la fille de Madame de Sévigné, n'hésitait pas à cloîtrer la sienne afin de pouvoir parader en jeune déesse dans son gouvernement de Provence, sans cet attirail. Et, lorsqu'aux dimanches et aux fêtes madame la Gouvernante, au bruit des cloches sonnant à toute volée, aux chants des orgues et du chœur, au milieu d'un nuage d'encens et dans sa gloire, se rendait à la messe en grand'pompe, la pauvre petite apercevait de loin à travers la grille sa superbe mère, qui ne semblait guère songer à elle. Ces mœurs nous donnent froid, sans doute; mais, en ces sortes de sacrifices, qui du moins n'étaient pas sanglants dans la matérialité du terme, ce qu'on nommait l'amour de Dieu adoucissait la cruauté: de sorte qu'aux yeux de Racine, à ceux de madame de Grignan et des autres, le sacrifice d'Iphigénie paraissait plus dur que celui de leurs propres filles. Il était donc nécessaire d'apporter des

adoucissements à la légende antique pour la faire accepter. Cette nécessité s'était déjà produite peut-être pour Eschyle et pour Sophocle, qui avaient traité ce sujet avant Euripide[1], et certainement pour Euripide lui-même, lorsqu'il voulut à son tour présenter à ses contemporains la terrible légende des époques barbares. De génération en génération, ces adaptations renouvelées sont indispensables. Si l'on veut que la même histoire produise à peu près les mêmes impressions, il faut, en quelque sorte, transposer. Ici encore, par conséquent, nous devons nous attendre et nous prêter (il le faut absolument) à une étrange disparate entre le fond et la forme, puisque le poète moderne s'évertue à envelopper du style le plus élégant un fait de fanatisme et de sauvagerie, analogue à ceux qui se passent aujourd'hui dans le royaume de Dahomey, puisqu'encore une fois il ne peut, ici comme dans *Andromaque*, que cacher sous les fleurs, le sang dont l'odeur nous poursuit et nous assiège.

Au sujet et aux scènes qu'il a empruntés d'Euripide, Racine a mêlé d'autres souvenirs : d'abord ceux de l'*Andromède* de Corneille ; puis quelques-

1. Entre ces trois pièces, les Grecs accordaient la supériorité à l'*Iphigénie* d'Euripide. Cette tragédie, un de ses derniers ouvrages, ne fut jouée qu'après sa mort, par les soins d'Euripide le jeune, son neveu ou son fils. — Voir notre opuscule *les Derniers jours de la Tragédie grecque*, dans la *Revue des Deux-Mondes*, octobre 1847.

uns peut-être de ce roman de l'évêque Héliodore, qu'il avait tant lu et relu en dépit du bon Lancelot. Dans ce roman, un père, pour obéir aux lois, est forcé d'immoler sa fille, qui lui avait été enlevée dès l'enfance et qu'il vient de retrouver : quelle que soit sa douleur, comme il est roi, il préfère le salut de son pays à ce qu'il a de plus cher au monde, et tient à sa fille, Chariclée, et à son peuple, un discours magnanime, qui avait pu frapper l'imagination de Racine adolescent et qui, rapproché d'un situation analogue dans l'*Iphigénie* d'Euripide, put lui donner l'idée d'imiter *Iphigénie à Aulis*.

Aulis était un port de mer, ou plutôt une rade, de la Béotie, sur le territoire de Tanagre. Racine a intitulé sa pièce *Iphigénie* tout court; ce n'est que dans les éditions faites après sa mort qu'on a allongé le titre et cru traduire exactement celui d'Euripide en mettant : *Iphigénie en Aulide*, comme s'il y avait eu un pays de ce nom autour de la petite ville. On avait *Iphigénie en Tauride*, autre tragédie du poète grec, on fut entraîné par une assimilation vicieuse à dire : *Iphigénie en Aulide*. Racine et Boileau eux-mêmes ne disent pas autrement.

C'est dans cette rade d'Aulis que la flotte des Grecs est arrêtée, faute d'un vent favorable qui lui permette de continuer sa course vers les rivages de Troie. Il y a, à ce propos, dans *Gil Blas*, une petite histoire assez plaisante, par laquelle Le Sage se moque des interprétations bizarres de certains es-

prits subtils ou pointus. Gil-Blas, allant voir son ancien ami le poète Fabrice Nuñez, le trouve discutant avec deux ou trois autres sur l'*Iphigénie* d'Euripide. « Le bachelier Melchior de Villegas, qui est un savant du premier ordre, demandait au seigneur Don Jacinte de Romarate ce qui l'intéressait dans cette tragédie... — Oui, dit Don Jacinte, et je lui ai répondu que c'était le péril où se trouvait Iphigénie. — Et moi, dit le bachelier, je lui ai répliqué (ce que je suis prêt à démontrer) que ce n'est point ce péril qui fait le véritable intérêt de la pièce. — Qu'est-ce que c'est donc ? s'écria le vieux licencié Gabriel de Léon. — C'est le vent, repartit le bachelier. » — Toute la compagnie fit un éclat de rire à cette repartie, que je ne crus pas sérieuse : je m'imaginai que Melchior ne l'avait faite que pour égayer la conversation. Je ne connaissais pas ce savant ; c'était un homme qui n'entendait nullement raillerie. — « Riez tant qu'il vous plaira, messieurs, reprit-il froidement ; je vous soutiens que c'est le vent seul qui doit intéresser, frapper, émouvoir le spectateur. Représentez-vous, poursuivit-il, une nombreuse armée qui s'est rassemblée pour aller faire le siège de Troie : concevez toute l'impatience qu'ont les chefs et les soldats d'exécuter leur entreprise, pour s'en retourner promptement dans la Grèce, où ils ont laissé ce qu'ils ont de plus cher, leurs dieux domestiques, leurs femmes

et leurs enfants. Cependant un maudit vent contraire les retient en Aulide, semble les clouer au port : et, s'il ne change point, ils ne pourront aller assiéger la ville de Priam. C'est donc le vent qui fait l'intérêt de cette tragédie. Je prends parti pour les Grecs, j'épouse leur dessein, je ne souhaite que le départ de leur flotte; et je vois d'un œil indifférent Iphigénie dans le péril, puisque sa mort, est un moyen d'obtenir des Dieux un vent favorable[1].»

Quoi qu'en dise le savant bachelier Melchior de Villegas, le vrai sujet de la tragédie d'Euripide, c'est la jeune fille qui doit être immolée sur l'autel de Diane, par ordre des Dieux, c'est-à-dire du devin Calchas, puissance sociale à laquelle Agamemnon lui-même, le chef de tous les Grecs, est obligé de se soumettre.

Nous ne devons pas perdre de vue que les sacrifices de victimes humaines firent partie de la religion en Grèce et dans d'autres pays jusqu'à une époque assez avancée. Néanmoins on peut supposer qu'à celle où les trois grands tragiques athéniens traitèrent le sujet d'*Iphigénie*, il y avait déjà, entre le fait primordial qui constitue le fond de cette légende sauvage et la civilisation de leur temps, à peu près la moitié peut-être de la distance morale qu'il y a entre le siècle d'Euripide

1. *Gil Blas*, livre XI, chapitre XIV.

et le dix-septième. Aussi Euripide jugea-t-il nécessaire (nous ne pouvons parler des deux autres, puisque leurs pièces sont perdues) de chercher des atténuations qui rendissent le sujet acceptable, étant donnés les sentiments adoucis de ses contemporains, en adoptant par exemple l'idée, que fournissait une autre tradition, de substituer, dans la catastrophe finale, une biche à une victime humaine. A plus forte raison Racine était-il obligé d'atténuer l'atrocité du sujet. Et cependant, plus gêné qu'Euripide, il a dû maintenir l'immolation d'une vierge soit par un personnage religieux, soit par elle-même, et se contenter de remplacer une jeune fille par une autre, attendu que les spectateurs de son temps n'eussent pas pris au sérieux la biche substituée à la jeune princesse, eux qui pourtant, avec les yeux de la foi, admettaient très bien le bélier substitué à Isaac près d'être immolé par son père, également pour obéir à l'ordre du Ciel.

Cette substitution, du reste, il en trouvait aussi l'idée chez les anciens. De même que, pour sa tragédie d'*Andromaque,* il avait choisi entre les deux traditions au sujet d'Astyanax celle qui se prêtait le mieux à sa fable, de même, entre les trois traditions au sujet du sacrifice d'Iphigénie qu'il rappelle au début de sa préface, il prit celle qui lui fournissait un dénouement plus admissible dans l'état de notre civilisation et de nos mœurs.

Selon la première des trois, Iphigénie avait été immolée; selon la seconde, Diane avait fait trouver à sa place ou une biche ou une autre victime de cette nature[1] : Euripide a suivi cette fable, et Ovide l'a mise au nombre des Métamorphoses; enfin, selon la troisième, on admettait bien qu'une princesse nommée Iphigénie avait été sacrifiée; mais cette Iphigénie était une fille qu'Hélène, avant son mariage avec Ménélas, avait eue de Thésée. Cette dernière tradition était celle qui convenait le mieux au dénouement de Racine, et qui apportait à l'oracle, point de départ de la pièce, une solution inattendue :

Un autre sang d'Hélène, une autre Iphigénie[2].

Si le romantisme est la forme toujours la plus actuelle de l'art, par conséquent, le cas échéant, l'appropriation des sujets anciens aux publics modernes, l'adaptation des faits d'autrefois aux croyances et aux sentiments présents, il résulte de là qu'Euripide d'abord a dû faire et a fait œuvre romantique, et Racine à son tour pareillement; et que, par suite, dans l'œuvre doublement composite qui est sortie de ces deux appropriations successives, le romantisme de celui-

1. Les uns, au lieu d'une biche, disaient que c'était un taureau; d'autres, un ours; d'autres, une vieille femme.

2. Acte V, scène VI, au vers 1749.

ci se superpose ou s'amalgame au romantisme de celui-là. N'oubliez pas l'analogie que je vous ai signalée entre les œuvres de la poésie dramatique du dix-septième siècle et celles de l'architecture de la Renaissance. Ou bien, si vous voulez une autre analogie, nous dirons, en parlant comme les musiciens, que le romantisme de Racine transcrit celui d'Euripide en le transposant.

L'exposition de la pièce, dans l'un comme dans l'autre poète, est des plus belles. D'abord le décor et la mise en scène : au premier plan, la tente d'Agamemnon ; au second, le camp des Grecs endormis, les soldats couchés à terre ; au dernier, la flotte ; à l'horizon, la mer et le ciel nocturne, où l'aube commence à naître. Ensuite les personnages et leur dialogue. J'ai entendu parfois quelques personnes s'amuser à déclamer emphatiquement les premiers vers de cette pièce :

Oui, c'est Agamemnon, c'est ton roi qui t'éveille.
Viens, reconnais la voix qui frappe ton oreille...

J'ai demandé la permission de leur faire observer qu'il était bien facile de ridiculiser des vers, n'importe lesquels, en n'y mettant ni le ton juste ni les temps, et que c'était ainsi qu'on en avait usé jadis avec certain vers du premier monologue d'Hernani :

Oui, de ta suite, ô roi, de ta suite ; j'en suis.

Représentez-vous cependant les choses dans leur exacte réalité. Agamemnon, qui dans sa tente, à la clarté d'une lampe, a écrit une lettre sur des tablettes, puis effacé ce qu'il avait écrit, puis recommencé [1], se lève de son siège, sort de la tente, et va toucher l'épaule à son serviteur endormi. Celui-ci, s'éveillant à peine, se soulève, et doute de ses yeux, en apercevant dans le crépuscule du matin son maître, le Roi des rois, qui vient le réveiller, lui chétif. Ce n'était pas l'usage, en effet, que Louis XIV allât réveiller Bontemps et lui présenter sa perruque. Agamemnon doit donc confirmer le fait à son serviteur étonné, et lui dit, non avec emphase, mais le plus simplement du monde : Oui, c'est bien moi, tu ne te trompes pas,

> Oui, c'est Agamemnon, c'est ton roi, qui t'éveille.

Et, comme le témoignage des yeux peut paraître insuffisant puisqu'il est encore presque nuit, le Roi ajoute : Si tu ne me vois pas, entends-moi ;

> Viens, reconnais la voix qui frappe ton oreille.

Le serviteur alors ne peut plus douter du fait, si

1. L'anachronisme de ce fait, d'*écrire*, à l'époque homérique, où l'écriture était encore inconnue ou inusitée, est imputable, non à Racine, mais à Euripide.

extraordinaire qu'il puisse être, et dit à son maître avec stupeur :

C'est vous-même, Seigneur? Quel important besoin
Vous a fait devancer l'aurore de si loin?
A peine un faible jour vous éclaire et me guide,
Vos yeux seuls et les miens sont ouverts dans l'Aulide...

Y a-t-il rien de plus simple et de plus précis que ces détails? Où est l'emphase? où est la pompe prétendue? — Et, sachant quelle est la préoccupation de toute l'armée des Grecs, le serviteur continue, avec la même précision :

Avez-vous dans les airs entendu quelque bruit ?
Les vents nous auraient-ils exaucés cette nuit? ...
Mais tout dort, et l'armée, et les vents, et Neptune.

En cinq vers le spectateur est instruit de tout : du temps, du lieu, du sujet de la pièce. Fut-il jamais exposition plus naturelle, plus claire, plus rapide, plus grande et plus simple? Elle sera achevée et complète avec cet autre mot qui vient un peu plus loin dans la même scène:

Si ma fille une fois met le pied dans l'Aulide,
Elle est morte.

Agamemnon a donc réveillé de si grand matin son fidèle serviteur pour le charger d'aller porter à Clytemnestre la lettre qu'il vient d'écrire.

Précédemment il avait mandé près de lui la Reine, avec leur fille Iphigénie, qui devait épouser Achille; mais voilà que, depuis, un funeste oracle a ordonné de sacrifier Iphigénie : le Ciel, à ce prix seul, enverra dans les voiles de la flotte le vent qui la doit emporter vers Troie. C'est pourquoi, oubliant le devoir du Roi, le père épouvanté écrit à Clytemnestre de rebrousser chemin. Telle est, dans l'un et dans l'autre poète, la première scène.

Mais le messager se trompe de route (dans Euripide, c'est Ménélas qui a rencontré le vieux serviteur et intercepté le message), et bientôt on voit arriver la fille et la mère ; première péripétie, qui fait le nœud de la pièce :

> Juste ciel! c'est ainsi qu'assurant ta vengeance
> Tu romps tous les ressorts de ma vaine prudence!

Ainsi Iphigénie croit venir à Aulis pour épouser Achille, le plus illustre des héros grecs, et il se trouve qu'elle arrive pour être immolée, en présence de son père, sur l'autel de Diane, par le devin Calchas.

Comme cet incident est considérable, puisque c'est celui sur lequel pose toute la pièce, le poète grec l'entourait d'une mise en scène proportionnée, que ne permettaient point à Racine les dimensions restreintes ni les habitudes du théâtre de son temps. Au milieu des chants du chœur, les Athéniens

voyaient arriver sur un char la reine Clytemnestre, ayant à son côté Iphigénie et dans ses bras le jeune Oreste. La peinture de sa joie maternelle formait un douloureux contraste avec la situation que le spectateur connaissait. Le poète ne craignait pas de montrer la reine de Mycène dans toute la simplicité des mœurs antiques : les soins qu'elle prenait pour faire arrêter le char et retenir les chevaux, pour faire descendre sa fille, en invitant les femmes du chœur à la recevoir dans leurs bras, puis pour réveiller son jeune enfant que le mouvement de la voiture avait endormi, tous ces détails de la vie ordinaire et familière n'effarouchaient point la Muse grecque [1].

Racine n'est pas si près de la nature : il a sous les yeux la Cour de Versailles, où tout est réglé avec noblesse et majesté; obligé d'interpréter à ses contemporains les choses anciennes, et de leur montrer un roi, une reine, une princesse, tels qu'ils les comprennent, il ne peut se permettre ces familiarités. Iphigénie, en parlant de sa mère, ne manque jamais de dire : *la Reine*. En lui adressant la parole, elle dit toujours : *Madame*. Au moment même de marcher à l'autel où elle va être immolée, elle lui dit encore :

Daignez m'ouvrir vos bras pour la dernière fois,
Madame.

1. Voir Patin, *Études sur les Tragiques grecs*, Euripide t. I, ch. I.

La scène de l'arrivée de la mère et de la fille ne laisse pas d'être fort belle aussi dans notre poète, quoique moins naïve. Et elle se termine par un dialogue d'un art profond, et d'une habileté poignante. Iphigénie, étonnée du sombre accueil de son père, lui dit :

N'éclaircirez-vous point ce front chargé d'ennuis ?

AGAMEMNON.

Ah, ma fille !...

IPHIGÉNIE.

Seigneur, poursuivez.

AGAMEMNON.

Je ne puis.

IPHIGÉNIE.

Périsse le Troyen auteur de nos alarmes !

AGAMEMNON.

Sa perte à ses vainqueurs coûtera bien des larmes.

IPHIGÉNIE.

Les Dieux daignent surtout prendre soin de vos jours !

AGAMEMNON.

Les Dieux depuis un temps me sont cruels et sourds.

IPHIGÉNIE.

Calchas, dit-on, prépare un pompeux sacrifice ?

AGAMEMNON.

Puissé-je auparavant fléchir leur injustice

IPHIGÉNIE.

L'offrira-t-on bientôt?

AGAMEMNON.

Plus tôt que je ne veux.

IPHIGÉNIE.

Me sera-t-il permis de me joindre à vos vœux?
Verra-t-on à l'autel votre heureuse famille?

AGAMEMNON.

Hélas!

IPHIGÉNIE.

Vous vous taisez?

AGAMEMNON.

Vous y serez, ma fille.
Adieu.

Et il sort précipitamment, pour cacher les pleurs qui l'étouffent. Cela n'est-il pas bien dramatique, quoique Diderot en parle un peu à la légère à son amie mademoiselle Voland, et nomme ce dernier trait un jeu de mots? Avec quelle habileté le poète a conduit ce dialogue! C'est la fille elle-même qui, par ses questions, tire de la bouche du père chacune de ces paroles « dont le sens caché est si cruel pour celui qui les prononce et pour le spectateur qui les comprend[1] ». Mais combien Euri-

1. Patin, *Études sur les tragiques grecs*, Euripide, t, I, ch. I.

pide, restant plus près de la nature, est plus émouvant encore ! « Rentre, ma fille, retourne vers tes compagnes. Donne-moi ta main, donne-moi un baiser, bien doux et bien amer !... Que de temps tu seras séparée d'un père !... Quoi ! ce sein, ces joues, ces cheveux blonds !... O ville des Phrygiens ! O Hélène ! combien vous nous êtes funestes !... Finissons : je pleure en t'embrassant ; va-t'en, ma fille ! » Comme tout cela est réel et poétique en même temps !

Ici vient, dans la pièce de Racine, une seconde péripétie, non moins dramatique que la première. Le chef de tous les Grecs, forcé de sacrifier sa fille pour obéir aux Dieux, voudrait, jusqu'au dernier moment, cacher cet horrible secret à la fille, à la mère, et surtout à Achille, à qui Iphigénie a été promise; mais voilà que le vieux serviteur Arcas, — ici il a un nom, dans *Euripide* il n'en a pas, — ne pouvant prendre sur lui de laisser tuer cette enfant qu'il a vu élever, leur découvre à tous le fatal secret. « Sauvez-la de son père », dit-il,

Il l'attend à l'autel pour la sacrifier !

Cela forme un coup de théâtre d'autant plus grand que le poète a eu l'art de grouper tous les personnages intéressés à cette nouvelle, et qui tous, entendant cette révélation terrible, laissent échapper des exclamations diverses :

ACHILLE.

Lui ?

CLYTEMNESTRE.

Sa fille ?

IPHIGÉNIE.

Mon père ?

ÉRIPHILE, *à part*.

O Ciel ! quelle nouvelle !

Cette Ériphile est l'Iphigénie inconnue dont le nom sera révélé au dénouement.

Au moment où Arcas, emporté par l'affection et la pitié, vient de livrer le secret de son maître, celui-ci survient. Étonné du trouble de tous les visages, il devine ce qui s'est passé.

Mais que vois-je ? Tout pleure, et la fille et la mère !
Ah ! malheureux Arcas, tu m'as trahi !

IPHIGÉNIE.

Mon père,
Cessez de vous troubler, vous n'êtes point trahi :
Quand vous commanderez, vous serez obéi...

Etc. Acte IV, scène IV.

Discours merveilleux, moins naïf que celui de l'Iphigénie du poète grec, mais d'un genre de beauté différent. L'Iphigénie grecque commence par supplier son père de ne pas la faire mourir,

et essaye de le fléchir par ses caresses : « Ne me fais pas mourir avant le temps ; il est doux de voir la lumière du jour !... Tourne les yeux vers moi, donne-moi un baiser ! »... Elle tient dans ses bras le petit Oreste, qui ne parle pas encore, qui seulement pleure, la voyant pleurer sous son voile : « Et toi, mon frère, ah ! tu es d'un faible secours pour ceux qui t'aiment. Viens cependant, toi aussi, avec tes larmes, prier ton père de ne pas tuer ta sœur !... Vois, père, c'est en se taisant qu'il te supplie. Épargne-moi ; prends pitié de ma vie ! Nous te conjurons tous deux, lui tout petit, moi déjà grande !... »

Je ne crois pas que jamais l'art de l'émotion contagieuse et pénétrante ait été porté plus loin. Racine, ne pouvant suivre Euripide dans cette voie, a dû traiter la scène autrement : son Iphigénie est plus fière, plus fille de roi, plus attentive à ne pas démentir le sang de sa noble race, et par là certes bien émouvante aussi, mêlant d'ailleurs à sa résignation héroïque des protestations voilées, pleines de force autant que de douceur.

Diderot, un des pères du romantisme moderne dans notre théâtre, Diderot qui tout à l'heure était injuste par légèreté, se montre plus juste après, mais non pas avec une exactitude et une précision suffisantes : « Je le crois bien, écrit-il à mademoiselle Voland, que Racine vous fait grand plaisir !

C'est peut-être le plus grand poète qui ait jamais existé. Gardez-vous bien d'attaquer le caractère d'Iphigénie. Sa résignation est un enthousiasme de quelques heures. Le caractère est poétique, et partant un peu plus grand que nature : si le poète l'eût introduite dans un poème épique, où cet épisode eût été de plusieurs jours, vous l'auriez vue agitée de tous les mouvements que vous exigez. Elle en éprouve bien quelques-uns, mais toujours tempérés par la douceur, le respect, la soumission, l'obéissance. Toutes vos objections se réduisent à ceci : Iphigénie, et moi, sont deux. — Le caractère d'Iphigénie était facile à peindre ; celui d'Achille et celui d'Ulysse, faciles ; celui de Clytemnestre, plus facile encore ; mais celui d'Agamemnon, dont vous ne dites rien, comment n'y avez-vous pas pensé ? Un père immole sa fille par ambition, et il ne faut pas qu'il soit odieux. Voyez ce que le poète a fait pour cela. Agamemnon a appelé sa fille en Aulide ; voilà la seule faute qu'il ait commise, et c'est avant que la pièce commence. Il est agité de remords : il se lève pendant la nuit, il veut l'empêcher d'arriver en Aulide ; il n'y réussit pas : il se désespère de son arrivée ; ce sont les Dieux qui le trompent. — Par qui fait-on plaider auprès de lui la cause de sa fille ? Par un amant emporté qui la gâte par ses menaces, par une mère furieuse qui veut subjuguer son époux. On abandonne, au milieu de tout cela, ce père irrité

au plus adroit fripon de la Grèce [1]. Cependant il est sur le point de ravir sa fille au couteau, lorsqu'Ériphile dénonce sa fuite aux Grecs et à Calchas, qui la demandent à grands cris. — Et puis, il y a dix ans que les Grecs sont devant Troie : il n'y a pas un chef dans l'armée qui n'ait perdu un père, un fils, un frère, un ami, pour l'injure faite aux Atrides. Le sang des Atrides est-il donc le seul sang précieux de la Grèce ? Tout sentiment d'ambition à part, Agamemnon ne doit-il rien aux Dieux, ne doit-il rien aux Grecs ? Que de circonstances accumulées pour pallier l'erreur d'un moment ! Le secret de cette boîte-là vous a échappé. »

Je n'ai pas voulu interrompre Diderot dans cette page pleine de verve. Vous avez entrevu que mademoiselle Voland eût préféré l'Iphigénie d'Euripide à celle de Racine ; mais il ne semble pas qu'elle la connût, ni que Diderot lui-même s'en souvînt en écrivant cette lettre. Au reste, chez Euripide même, Iphigénie, après le premier moment d'effroi si naturel dans une jeune fille en présence de la mort, reprend courage, essuie ses larmes, et, d'une voix affermie, annonce qu'elle est décidée à donner sa vie avec joie pour le triomphe des Grecs. Le souffle de la gloire l'enflamme. Ainsi, l'héroïne se retrouve. Aristote, un peu trop sévère, blâme

1. C'est Ulysse que Diderot qualifie ainsi, un peu librement.

ce revirement [1], qui pourtant est naturel et beau (l'inverse de celui que Diderot imagine). Ce caractère, dans le poète grec, est donc bien complet en ses deux aspects : d'abord la jeune fille attachée à la vie, ensuite la fille du Roi des rois, fière de se sacrifier à la gloire de son pays, consolant elle-même sa mère au moment de mourir, la suppliant de ne pas l'accompagner à l'autel du sacrifice, et de pardonner à Agamemnon. Elle sort en chantant pour elle-même et pour sa patrie l'hymne triomphal.

C'est ce que Chateaubriand semble avoir perdu de vue, lorsque voulant à toute force faire de l'Iphigénie de Racine un type supérieur, celui de « la fille chrétienne », il ne trouve qu'en elle seule l'enthousiasme du martyre. De deux choses l'une : ou il n'avait pas lu jusqu'au bout, même dans la traduction du père Brumoy, la tragédie d'Euripide ; ou bien, s'il l'avait lue, il a jugé à propos, pour les besoins de sa thèse, d'escamoter ce que nous venons de rappeler, cette admirable évolution de sentiments qui nous montre déjà dans l'Iphigénie grecque l'enthousiasme sublime du sacrifice, encore rehaussé par la faiblesse naturelle que la jeune fille a laissé voir d'abord.

Racine a dû mettre en lumière le second aspect seulement, pour se conformer à l'idéal de son

1. *Poétique*, ch. xv.

temps dans la manière de concevoir et de peindre les sentiments d'une jeune princesse du sang royal.

Représentons-nous maintenant la situation au point où nous sommes. Voilà Agamemnon, roi et père, pris entre son amour pour son enfant et son devoir de chef d'État ; en butte à des assauts multipliés : d'abord aux nobles et touchantes paroles de sa fille, qui cherche à l'ébranler par sa douceur et à l'attendrir par sa fierté, ensuite aux reproches sanglants de sa femme, qui l'attaque par l'indignation, puis aux assauts de l'impétueux Achille, dont le nom a été employé pour attirer dans un piège Iphigénie qu'on lui avait promise ; enfin aux obsessions impitoyables du politique Ulysse, et de Calchas, interprète officiel de la volonté des Dieux. Telle est la situation d'Agamemnon : sa famille, l'armée, le clergé, il a tout contre lui.

Chacun de ces terribles assauts, développé par le poète avec un mouvement et une progression d'une stratégie dramatique et oratoire incomparables, demanderait une étude à part. En ce qui regarde Iphigénie, Diderot aurait dû ajouter que, dans cette soumission apparente, il n'y a presque pas une parole qui ne soit une protestation contre l'injustice de l'arrêt auquel elle tend « une tête innocente ». Quant à Clytemnestre, elle ne cherche point à contenir son indignation, ni à modérer son discours ;

elle apostrophe rudement Agamemnon, et rien n'arrête le torrent de sa colère, de ses reproches, de ses invectives :

> Vous ne démentez point une race funeste :
> Oui, vous êtes le sang d'Atrée et de Thyeste.
> Bourreau de votre fille, il ne vous reste enfin
> Que d'en faire à sa mère un horrible festin.
> Barbare! c'est donc là cet heureux sacrifice
> Que vos soins préparaient avec tant d'artifice?...

Etc. Acte IV, scène IV.

Cela dure soixante-treize vers, sans donner à Agamemnon le temps de placer un mot. Et que dirait-il? Elle se retire avant qu'il ait pu répondre, et emmène sa fille : on ne la lui arrachera qu'avec sa vie.

Achille survient presque aussitôt. Sa colère est plus formidable encore. Certes, ce n'est pas tout à fait l'Achille d'Homère; mais c'est au moins le grand Condé en ses terribles emportements. Je crois que Voltaire n'a pas tort de dire : « Il parle comme Homère l'aurait fait parler s'il avait été Français. » La difficulté était de maintenir la majesté royale d'Agamemnon en face de ces éclats d'un Achille héroïque et chevaleresque, tel que Racine l'a conçu. Il y a réussi.

ACHILLE.

Un bruit assez étrange est venu jusqu'à moi,
Seigneur; je l'ai jugé trop peu digne de foi:
On dit, et sans horreur je ne puis le redire,
Qu'aujourd'hui, par votre ordre, Iphigénie expire;
Que vous-même, étouffant tout sentiment humain,
Vous l'allez à Calchas livrer de votre main?
On dit que, sous mon nom à l'autel appelée,
Je ne l'y conduisais que pour être immolée;
Et que, d'un faux hymen nous abusant tous deux,
Vous vouliez me charger d'un emploi si honteux?
Qu'en dites-vous, Seigneur? Que faut-il que je pense?
Ne ferez-vous pas taire un bruit qui vous offense?

AGAMEMNON.

Seigneur, je ne rends point compte de mes desseins.
Ma fille ignore encor mes ordres souverains;
Et, quand il sera temps qu'elle en soit informée,
Vous apprendrez son sort, j'en instruirai l'armée.

ACHILLE.

Ah! je sais trop le sort que vous lui réservez.

AGAMEMNON.

Pourquoi le demander, puisque vous le savez?...

Etc. Acte IV, scène IV.

Ainsi Racine a su résoudre le problème, non seulement de maintenir la majesté d'Agamemnon devant la colère d'Achille, mais de donner même l'avantage au Roi, sans trop sacrifier d'autre part le plus illustre des héros grecs. Les sentiments d'un

siècle monarchique, où le Roi était presque un dieu, voulaient qu'il en fût ainsi. En sens inverse, dans un drame écrit pour notre siècle démocratique, au second acte d'*Hernani*, à la scène III, entre Charles-Quint et le chef de bandes dont, à la fin du premier acte, le Roi a dédaigneusement favorisé la retraite hors du château de Silva, Hernani à son tour protège la retraite du Roi; et c'est la dignité du Roi qui est un peu sacrifiée à celle du bandit populaire. Le poète cependant a fait de son mieux pour la maintenir; mais vous jugerez jusqu'à quel point il a réalisé cette intention; voici la fin de la scène : Hernani menace le Roi et le provoque; le Roi refuse de croiser le fer avec lui.

HERNANI.

Çà, te défendras-tu?

DON CARLOS, *impassible*.

Vous m'assassinerez.

Hernani recule. Don Carlos, fixant des yeux d'aigle sur lui :

Ah! vous croyez, bandits, que vos brigades viles
Pourront impunément s'épandre dans mes villes?
Que, teints de sang, chargés de meurtres, malheureux!
Vous pourrez, après tout, faire les généreux?
Et que nous daignerons, nous, victimes trompées,
Anoblir vos poignards du choc de nos épées?...
Non! le crime vous tient! partout vous le traînez :
Nous, des duels avec vous? Arrière! assassinez.

Hernani, sombre et pensif, tourmente quelques instants de la main la poignée de son épée, puis se retourne brusquement vers le Roi et brise la lame sur le pavé.

HERNANI.

Va-t'en donc.

Le Roi se retourne à demi vers lui et le regarde avec dédain.

Nous aurons des rencontres meilleures.
Va-t'en.

DONA SOL

Mon Hernani !

DON CARLOS

C'est bien : dans quelques heures
Je serai, moi le Roi, dans le palais ducal.
Mon premier soin sera de mander le fiscal :
A-t-on fait mettre à prix votre tête ?

HERNANI.

Oui.

DON CARLOS.

Maître,
Je vous tiens, de ce jour, sujet rebelle et traître,
Je vous en avertis. Partout je vous poursuis,
Je vous fais mettre au ban du royaume.

HERNANI.

J'y suis
Déjà.

DON CARLOS.

Bien.

HERNANI.

Mais la France est auprès de l'Espagne,
C'est un port.

DON CARLOS

Je vais être empereur d'Allemagne :
Je vous fais mettre au ban de l'Empire.

HERNANI

A ton gré.
J'ai le reste du monde, où je te braverai.
Il est plus d'un asile où ta puissance tombe.

DON CARLOS.

Et, quand j'aurai le monde?

HERNANI

Alors j'aurai la tombe.

DON CARLOS

Je saurai déjouer vos complots insolents.

HERNANI

La vengeance est boiteuse; elle vient à pas lents,
Mais elle vient.

DON CARLOS, *riant avec dédain.*

Toucher à la dame qu'adore
Ce bandit!

HERNANI, *dont les yeux s'allument.*

Songes-tu que je te tiens encore?
Ne me rappelle pas, futur César romain,
Que je t'ai là, chétif et petit, dans ma main,
Et que, si je serrais cette main trop loyale,
J'écraserais dans l'œuf ton aigle impériale!

DON CARLOS.

Faites.

HERNANI.

Va-t'en, va-t'en !

Il ôte son manteau et le jette sur les épaules du Roi.

Fuis, et prends ce manteau :
Car, dans nos rangs, pour toi, je crains quelque couteau.

Le Roi s'enveloppe du manteau.

Pars tranquille à présent, ma vengeance altérée
Pour tout autre que moi fait ta tête sacrée.

DON CARLOS.

Monsieur, vous qui venez de me parler ainsi,
Ne demandez, un jour, ni grâce ni merci.

Voilà la scène. Ainsi le Roi, quelle que soit ou doive être sa fierté, accepte le manteau du bandit qui l'insulte, et non seulement ne le secoue pas avec indignation de ses épaules, sur lesquelles Hernani a pu le jeter par surprise; mais « il s'en enveloppe ». Assurément la scène est théâtrale; mais que devient la majesté souveraine, ou simplement la dignité du gentilhomme? On peut répondre tout au plus qu'il a le dernier mot, puisqu'en partant il lance cette menace sonore et vaine. Mais en fait le Roi est vraiment trop sacrifié au bandit. Cela, sans doute, n'est pas fait pour déplaire à notre public démocratique. Mais, justement par la même raison, et c'est tout ce que j'ai voulu dire, le public du

temps de Louis XIV, les spectateurs de cette grande scène entre Achille et Agamemnon devaient aimer à voir combien, devant la colère du plus grand des Grecs, la majesté du Roi des rois demeurait inviolée.

Au reste il faut avouer que le rôle d'Achille, quelque éloquent qu'il soit, n'est pas aussi dramatique que brillant : son amour ne sert de rien à Iphigénie, si ce n'est qu'il s'apprête à la défendre quand on est sur le point de la sacrifier ; mais il y a apparence que son intervention lui serait moins utile que celle de Diane. Il est plus bruyant que vraiment actif.

Clytemnestre elle-même n'a pas de situations égales à son magnifique langage. Iphigénie, seule, est parfaiment belle et touchante.

Vous connaissez le dénouement. De même que, au moment où Abraham va sacrifier son fils pour obéir à Dieu, un ange descendant tout à coup du ciel lui arrête le bras, et lui annonce que le Seigneur, content de son obéissance, lui permet de substituer à son fils un bélier ou un agneau, de même, au dénouement de la tragédie d'Euripide, Diane intervient et sauve la vie d'Iphigénie en lui substituant pour victime une biche, et elle transporte la fille d'Agamemnon dans la Tauride pour en faire une de ses prêtresses En France, au dix-

septième siècle, un tel dénouement était impossible, même en récit, et aujourd'hui encore il ne serait de mise que dans une féerie. Racine a donc été forcé d'imaginer autre chose. Quelle était la victime demandée par le Ciel ? C'était, d'après les termes de l'oracle, « une fille du sang d'Hélène ». Racine alors a mis à profit cette tradition selon laquelle il y aurait eu une autre Iphigénie, également du sang d'Hélène, inconnue jusqu'alors, sous un autre nom : il lui a donné celui d'Ériphile, et, de ce personnage de second plan, il a su tirer de grandes beautés. On y peut trouver à redire que l'amour jaloux d'Ériphile pour Achille, traité dans le goût du temps de Louis XIV, altère la simplicité du sujet ancien et jure avec les mœurs de cette légende barbare ; mais nous n'en sommes plus à compter les anachronismes de cette sorte. Ne perdez pas de vue qu'ils constituent le fond même de notre sujet. Nous avons vu qu'*Andromaque*, d'un bout à l'autre, ne se compose pas d'autre chose[1]. C'est donc cette seconde Iphigénie, révélée tout à coup par Calchas, qui est immolée, ou plutôt qui s'immole elle-même, outrée de douleur parce

1. Pierre de Villiers, d'abord jésuite, plus tard bénédictin. publia en 1675, un an après l'*Iphigénie* de Racine, un dialogue intitulé: *Entretien sur les tragédies de ce temps*, dans lequel il proteste contre cette mode, et voudrait retrancher des tragédies tout ce qui est amour. Mais c'est là un point de vue particulier, en désaccord avec le sentiment général du temps.

que celui qu'elle aime va en épouser une autre. Cette scène, dans le récit qu'en fait Ulysse, est épique et grandiose.

Ici, comme dans la tragédie de *Britannicus*, quelques personnes pourront être tentées de croire que le dénouement eût été plus beau en action qu'en récit. Or il se trouve que, pour *Iphigénie*, l'expérience a été faite, et même par deux fois, mais qu'elle n'a pas réussi. Rotrou, le premier chez nous, en 1640, dans son imitation de la tragédie d'Euripide, l'essaya sans succès. Au dix-huitième siècle, en 1759, sur le conseil d'un commentateur de Racine, Luneau de Boisjermain, et d'un autre homme de lettres, La Dixmerie, un troisième, Sainte-Foix, s'avisa de renouveler cette tentative. Il mit en action le récit d'Ulysse, tout l'appareil du sacrifice, l'autel, le bûcher, les glaives, la mêlée, l'intervention de Calchas expliquant l'oracle, Ériphile sans l'attendre se frappant elle-même du couteau sacré, le coup de tonnerre, et enfin la mer agitée d'un vent favorable. Malgré l'appareil de ce spectacle, et quoique dans ce changement on eût conservé le plus possible les vers de Racine, cette fois encore la chose ne fut point goûtée, et l'on revint bien vite au récit pur et simple. C'est que, comme dit Voltaire, « un récit écrit par Racine est supérieur à toutes les actions théâtrales » ; du moins, pourrait-on ajouter, quand elles sont pure-

ment matérielles. Luneau de Boisjermain n'avait pas vu que tout ce tableau, très grand pour l'imagination, restait nécessairement bien loin au-dessous d'elle dans la mise en scène la plus magnifique et la figuration la mieux réglée. C'est ce que Diderot, sans avoir, à ce qu'il semble, eu connaissance de cette tentative, développe à merveille. « Où est l'acteur qui me montrera Calchas tel qu'il est dans ces vers ? Grandval s'avancera d'un pas noble et fier entre les deux partis; il aura l'air sombre, peut-être même l'œil farouche; je reconnaîtrai à son action, à son geste, la présence intérieure d'un démon qui le tourmente; mais, quelque terrible qu'il soit, ses cheveux ne se hérisseront point sur sa tête : l'imitation dramatique ne va pas jusque-là. Il en sera de même de la plupart des autres images qui animent ce récit : l'air obscurci de traits, une armée en tumulte, la terre arrosée de sang, une jeune princesse le poignard enfoncé dans le sein, les vents déchaînés, le tonnerre retentissant au haut des airs, le ciel allumé d'éclairs, la mer qui écume et mugit. Le poète a peint toutes ces choses : l'imagination les voit; l'art ne les imite point. Mais il y a plus : un goût dominant de l'ordre..... nous contraint à mettre de la proportion entre les êtres : si quelque circonstance nous est donnée au-dessus de la nature commune, elle agrandit le reste dans notre pensée. Le poète n'a rien dit de la nature de Calchas, mais

je la vois, je la proportionne à son action. L'exagération intellectuelle s'échappe au delà et se répand sur tout ce qui approche de cet objet. La scène réelle eût été petite, faible, mesquine, fausse ou manquée; elle devient grande, forte, vraie, et même énorme, dans le récit. Au théâtre, elle eût été fort au-dessous de la nature; je l'imagine un peu au delà. C'est ainsi que, dans l'épopée, les hommes poétiques deviennent un peu plus grands que les hommes vrais[1]. »

Ce fut encore la Champmeslé qui joua le rôle d'Iphigénie, d'abord à Versailles, où la pièce fut eprésentée pour la première fois devant le Roi, en 1674, puis à Paris en 1675. Elle fit courir et pleurer tout le monde pendant trois mois. De là les vers de Despréaux :

Jamais Iphigénie en Aulide immolée
N'a coûté tant de pleurs à la Grèce assemblée
Que dans l'heureux spectacle à nos yeux étalé
En a fait sous son nom verser la Champmeslé.

Racine avait songé également à imiter la pièce d'Euripide qui par les événements fait suite à celle-là, mais qui avait été composée la première.

1. Troisième Entretien sur le *Fils naturel*.
Rapprochez ce qui a été dit au tome Ier, vers la fin de la cinuième leçon, sur le récit du banquet de *Britannicus* si on eût mis en action.

Après sa mort, on trouva dans ses papiers le canevas du premier acte d'une *Iphigénie en Tauride*, écrit en prose selon son habitude. Quand il avait ainsi lié toutes les scènes entre elles, il disait : « Ma tragédie est faite », comptant le reste pour rien. Dans ce plan [1], rien ne rappelle la substitution d'Ériphile ou d'une autre victime; Iphigénie dit qu'elle a été enlevée par des pirates au moment où l'on allait la sacrifier. S'il en faut croire le témoignage de Longepierre, Racine avait hésité longtemps entre le sujet d'Iphigénie sacrifiée et celui d'Iphigénie sacrifiante (en qualité de prêtresse de Diane), et ne s'était décidé pour le premier qu'en reconnaissant que le second n'avait point de matière pour un cinquième acte [2].

1. Voir l'*Appendice* à la fin du volume.

2. Cette considération n'arrêta ni La Grange Chancel, qui en 1697 traita le sujet sous le titre d'*Oreste et Pilade*; ni Guimond de La Touche qui en 1757 fit représenter *Iphigénie en Tauride* avec un éclatant succès; ni les auteurs de trois livrets d'opéra sur le même sujet, l'un en 1704, les deux autres en 1779 et 1781, ces deux derniers mis en musique, l'un par Gluck, l'autre par Piccini. Le premier des deux fut parodié avec esprit par Favart. On sait que tous les étrangers jetés sur les rivages de la Tauride étaient immolés sur l'autel de Diane; Iphigénie devenue sa prêtresse avait pour fonction de les préparer à ce sacrifice; dans la pièce de Favart, au lever du rideau, Iphigénie et son compagnon chantent :

Nous vivons dans l'innocence
En égorgeant les humains.

C'est peut-être ce trait plaisant qui a inspiré à Gœthe son *Iphigénie en Tauride*, où la prêtresse de Diane ne se sert

L'*Iphigénie* de Rotrou avait été représentée trente-quatre ans avant celle de Racine. Lui aussi, il avait jugé nécessaire, devant les spectateurs français, de faire Achille amoureux : un héros sans amour eût-il été un vrai héros? Rappelez-vous quel argument est le plus développé dans la *Satyre Ménippée*, en faveur du futur Henri IV : c'est, à savoir, qu'il est « un vert galant », pour parler comme la chanson du temps. L'apologie sur ce point tourne au panégyrique, et c'est peut-être à cette qualité que le Béarnais dut sa popularité et la couronne de France. Dans la première scène de la *Phèdre*, de Racine, le brave Théramène, gouverneur d'Hippolyte, lui prêchera l'amour; je me demande quel effet une telle prédication dut faire sur Nicole et Arnauld, quand Boileau leur lut cette tragédie pour ménager une réconciliation entre le poète et ses anciens maîtres.

son influence que pour faire abolir les sacrifices sanglants (c'est comme si un pape supprimait la messe). Dans cette pièce, le mélancolique Oreste est un peu cousin de Werther; Iphigénie, tout en ayant quelques traits de Charlotte, semble cependant avoir aussi quelques gouttes du sang de Platon. — M. Legrelle, qui a traduit en vers français la pièce de Gœthe, dit à propos de cette rêveuse, dépaysée en Tauride : « Ce regret éternel qu'elle adresse sous la forme d'un soupir quotidien à sa Grèce chérie, ces poignants souvenirs d'une enfance plus heureuse, cette répugnance invincible pour un lien qui l'attacherait à un sol étranger, tout cela fait involontairement songer à quelque jeune Allemande émigrée en Amérique, et rêvant toujours, par-delà les mers, à son doux village des forêts du Harz ou de la vallée du Neckar. »

Dans la première scène de la *Princesse d'Élide*, que Molière composa exprès pour Louis XIV, Arbate, gouverneur du prince d'Ithaque, lui prêche la même morale et va encore plus loin, sachant bien ne point déplaire à l'auguste spectateur qui offrait cette comédie à la Reine et à mademoiselle de La Vallière dans ces fêtes brillantes que l'on appela *les Plaisirs de l'Ile enchantée :*

Je dirai que l'amour sied bien à vos pareils;
Que ce tribut, qu'on rend aux traits d'un beau visage,
De la beauté d'une âme est un clair témoignage,
Et qu'il est malaisé que, sans être amoureux,
Un jeune prince soit et grand et généreux.
C'est une qualité que j'aime en un monarque :
La tendresse du cœur est une grande marque
Que d'un prince à votre âge on peut tout présumer
Dès qu'on voit que son âme est capable d'aimer.
Oui, cette passion, de toutes la plus belle,
Traîne, dans un esprit, cent vertus après elle;
Aux nobles actions elle pousse les cœurs,
Et tous les grands héros ont senti ses ardeurs.

Rotrou cependant a essayé, tout en faisant Achille amoureux, de garder quelque apparence de couleur antique. Par une allusion aux beaux vers de Lucrèce sur Vénus et Mars, le héros, à l'exemple du Dieu de la guerre cédant à la puissance de l'amour, s'enflamme, lui aussi, à la vue d'Iphigénie.

ACHILLE, *laissant tomber son épée.*

Jamais le Dieu de Thrace, au sortir des combats,
Quand aux pieds de Vénus il met les armes bas,
A-t-il vu si soudain engager sa franchise *(sa liberté)*
Qu'à ce divin objet la mienne se voit prise ?
Le foudre est-il si prompt que ces astres vainqueurs
Ont la gloire de l'être à foudroyer les cœurs ?
J'oppose à leur pouvoir un effort inutile :
Beaux yeux, contre vos coups je ne suis plus Achille,
Et celui qu'on a vu franchir tant de hasards
Est aujourd'hui vaincu d'un seul de vos regards.

Ne voilà-t-il pas encore un curieux échantillon de ce mélange de l'ancien et du moderne qui est l'objet de notre étude ? Au reste, dès la littérature romaine, Ovide faisait de l'Achille d'Homère et de sa captive Briséis un couple d'amoureux assez galants. Briséis écrivait à Achille : « S'il y a dans ma lettre des mots brouillés, ne t'en prends qu'à mes larmes ! *lacrymæ fecere lituras*, ce sont elles qui ont fait les ratures ! » Cette pointe était à la mode chez les élégiaques latins ; on la trouve aussi dans Properce ; mais chez lui ce n'est pas sous la plume de Briséis mignardisant avec Achille aux pieds légers.

Au cinquième acte de Rotrou, Iphigénie marche à l'autel avec un courage héroïque, et prie son père de ne pas lui voiler les yeux : la fille du Roi des rois, donnant sa vie avec joie pour son pays, veut regarder la mort en face. Calchas lui-même, le sacrificateur, en est ému : il tombe à genoux

près de cette vierge, innocente et noble victime, et, avant de la frapper du coup mortel, il adresse à Diane cette poétique prière :

Chaste fille du Dieu qui lance le tonnerre,
Frais soleil de la nuit, autre âme de la terre,
Diane enfin, reçois l'offrande que tu veux,
Et pour prix de son sang fais succéder *(réussir)* nos vœux
A l'art de nos nochers rends l'onde favorable,
Donne à notre voyage un succès mémorable,
Et fais-nous, triomphants, marcher sur le débris
Des orgueilleuses tours d'Hector et de Pâris.

Puis il lève le fer pour frapper; mais voilà que, dans un coup de tonnerre, Iphigénie est enlevée au ciel : Diane, apparaissant dans une gloire, annonce aux Grecs qu'elle a choisi la jeune vierge pour prêtresse de son temple de Tauride, et qu'elle l'y transporte avec elle.

Ce dénouement, qui est celui d'Euripide, hormis le détail de la biche substituée à la jeune fille, ne manque point de grandeur, et eût mérité de réussir à Paris comme à Athènes ; mais, outre que tout le dernier acte de Rotrou est languissant quoique agité, il est probable que la mise en scène, insuffisante sur le pauvre théâtre français de ce temps-là, en compromit l'effet. Le style, d'ailleurs est lâche et faible. Cependant l'âme généreuse de l'auteur, son souffle héroïque, sa poésie neuve et facile, coulant de source avec ses images flottantes,

se retrouvent dans quelques vers. Quant à la pièce dans son ensemble, elle est d'une naïveté agréable et molle.

Il y a un grand nombre d'autres œuvres sur ce thème : dans le théâtre grec, Polyxène, Antigone, sacrifiées comme Iphigénie; dans notre théâtre du moyen âge, *le Mystère d'Abraham :* au seizième siècle, la tragédie de Théodore de Bèze intitulée : *Abraham sacrifiant*, œuvre très curieuse; *la Fille de Jephté*, tragédie latine de l'Écossais Georges Buchanan, ce n'est guère qu'un centon de l'*Iphigénie* d'Euripide ; au dix-septième siècle la douce Imogène de Shakspeare, dans son *Cymbéline;* l'*Andromède* de Corneille, où il s'agit également de l'immolation d'une jeune fille par ordre de ses parents pour obéir à un oracle [1], et dont Racine, avons-nous dit, s'est souvenu en quelques passages.

Stendhal, rapprochant Imogène de notre Iphigénie : « Tout ouvrage d'art, dit-il, est un beau mensonge; tous ceux qui ont écrit le savent bien. Rien de ridicule comme ce conseil donné par les gens du monde : « Imitez la nature ! » — Eh ! je le sais bien, morbleu ! qu'il faut imiter la nature ! Mais jusqu'à quel point? Voilà toute la question. Deux hommes d'un génie égal, Racine et Shak-

1. Voir notamment Acte II, scène VI.

speare, ont peint, l'un Iphigénie au moment où son père va l'immoler en Aulide, l'autre la jeune Imogène à l'instant où un mari qu'elle adore va la faire poignarder dans les montagnes voisines de Mittford. Ces grands poètes ont « imité la nature » ; mais l'un voulait plaire à des gentilshommes campagnards, qui avaient encore la franchise rude et sévère, fruit des longues guerres de la Rose rouge et de la Rose blanche; l'autre cherchait les applaudissements de ces courtisans polis qui voulaient plaire au Roi et mériter le suffrage des dames... » Stendhal conclut que ce conseil, *Imitez la nature*, est vide de sens, et il se demande, d'une manière piquante, jusqu'à quel point il faut, au contraire, refaire et déguiser la nature pour plaire au lecteur et au spectateur. L'art, en effet, est évidemment un choix entre les choses offertes par la nature : d'une part, élimination de tout ce qui ne concourt pas à rendre l'interprétation que l'artiste fait de la nature qu'il imite ; de l'autre, concentration de ce qu'il a choisi, et de ce qu'il y mêle de son propre fonds. Au sujet de cette concentration nécessaire, Stendhal ajoute, afin de rendre son idée sensible : « Si l'on eût sténographié tout ce qui s'est dit en Aulide à l'occasion du meurtre d'Iphigénie, on aurait cinq ou six volumes, même en se bornant à ce qu'avaient dit les personnages que Racine a choisis. Il a fallu d'abord réduire ces six

volumes à quatre-vingts pages. Mais il y a plus la plupart des choses dites par Agamemnon et par Calchas seraient complètement inintelligibles aujourd'hui, ou, si nous les comprenions, nous feraient horreur. L'art n'est donc qu'un beau mensonge... »

C'est pourquoi il s'agit de trouver le degré d'accommodation, de transformation nécessaire : moyenne très difficile, très délicate, qui varie de génération en génération, comme de pays en pays. Il y a, ne l'oublions pas, une sorte de réfraction intellectuelle, morale et poétique, par laquelle les choses s'infléchissent et se colorent diversement en traversant chaque nouveau milieu.

II

Cette vérité achèvera de paraître en pleine lumière si, après avoir cité quelques mots du *Mystère d'Abraham*, œuvre anonyme de quelque clerc du moyen âge, et dont la langue a dû être un peu rajeunie postérieurement, je vous lis ensuite la principale scène de la tragédie de Théodore de Bèze sur le même sujet. — Voici d'abord quelques vers du *Mystère* très naïf :

ISAAC.

Mais veuillez-moi les yeux cacher,
Afin que le glaive ne voye :
Quand de moi voudrez approcher
Peut-être que je vous fuiroye.

ABRAHAM.

Mon ami, si je te lioye?...

ISAAC.

Ne serait-il point déshonnête ? *(déshonorant)*
Hélas ! lié, comme une bête !...
. . . .

Le père, touché du noble sentiment de son fils, consent à ne le point lier ; puis, malgré son émotion, se dispose à accomplir le sacrifice, pour obéir à l'ordre de Dieu.

ABRAHAM.

Adieu, mon fils !

ISAAC.

Adieu, mon père !
Les yeux bandés, tôt je mourrai :
Plus ne voi la lumière claire !

ABRAHAM.

Adieu, mon fils !...

ISAAC.

Adieu, mon père!
Recommandez-moi à ma mère,
Jamais je ne la reverrai !

ABRAHAM.

Adieu, mon fils!

ISAAC.

Adieu, mon père!

Abraham lève le glaive. L'ange lui arrête le bras, et lui dit que Dieu est satisfait de son obéissance. Isaac, délivré de son bandeau et mis en liberté, s'en retourne jouer à la fossette avec son frère Ismaël et avec Eliézer, un de leurs petits camarades.

Vous pouvez juger, par ces quelques traits, de ce qui, grâce à la foi religieuse, suffisait à émouvoir les esprits simples et pieux. Ici, comme dans *Iphigénie*, un père est prêt à sacrifier son enfant pour obéir aux ordres du Ciel; mais Abraham a pour mobile unique la Foi, la soumission à Dieu; Agamemnon, chef de peuples, obéit à l'ambition et à la raison d'État; il est roi encore plus que père. L'une et l'autre victime, Isaac, Iphigénie, sont pleines de docilité et excitent l'intérêt par leur respect touchant; mais, dans Iphigénie, le point d'honneur domine; en Isaac, comme en son père, c'est surtout la résignation à la volonté de Dieu.

Nous allons retrouver les mêmes sentiments s'élevant jusqu'à l'héroïsme, dans la tragédie de

Théodore de Bèze. Il composa cette pièce pour les étudiants de Lausanne ; elle fut jouée par eux vers 1551 ou 52.

Au début, le poète nous montre Sarah bénissant le Ciel de ses bienfaits et surtout de l'enfant qu'il lui a donné dans sa vieillesse. Elle ignore que son mari, à ce moment même, par ordre de Dieu, se dispose à sacrifier cet enfant. Abraham, comme Agamemnon, essaye de cacher le plus longtemps possible à la malheureuse mère de quel coup elle est menacée.

Par un de ces curieux anachronismes dont nous avons déjà cité maint exemple, l'auteur introduit Satan en habit de moine. Ou, pour mieux dire, c'est de la satire par voie de prophétie : car Satan lui-même dit que cet habit est encore inconnu au moment où il parle. Évidemment, dans l'imagination de notre huguenot militant, la vraisemblance morale de Satan sous cette figure compense amplement l'inexactitude historique ou l'étrangeté de l'anticipation. En outre, il se sert de Satan comme d'un repoussoir, pour faire ressortir la pureté des sentiments et la beauté de l'héroïsme du jeune Isaac. Ce prince des Anges rebelles, obstiné à lutter contre Dieu, semble être le type du Satan de Milton. Non content d'être le roi de l'Enfer, il veut devenir celui de la Terre, ou prétend déjà l'être :

SATHAN, *en moine*.

Je vas, je vien ; jour et nuict je travaille ;
Et m'est advis, en quelque part que j'aille,
Que je ne perds ma peine aucunement.
Règne le Dieu en son haut firmament ;
Mais, pour le moins, la Terre est toute à moy ;
Et n'en déplaise à Dieu, ny à sa loy,
Dieu est aux cieux par les siens honoré ;
Des miens je suis en la terre adoré.
Dieu est au ciel ; eh bien, je suis en terre ;
Dieu fait la paix, et moy je fay la guerre ;
Dieu règne en haut ; eh bien, je règne en bas,
Dieu fait la paix, et je fay les desbats ;
Dieu a créé et la terre et les cieux ;
J'ai faict bien plus, car j'ai créé les dieux !
Dieu est servy de ses anges luisants ;
Ne sont aussi mes anges reluisants ?...
Tous ces vauriens, ces gourmands, ces ivrognes,
Qu'on voit reluire avec leurs rouges trognes,
Portant saphirs et rubis des plus fins,
Sont mes supposts et mes vrais chérubins.
Dieu ne fit onc chose, tant soit parfaicte,
Qui soit égale à celui qui l'a faicte ;
Mais moy, j'ay faict, dont vanter je me puis,
Beaucoup de gens pires que je ne suis !
Car, quant à moy, je croy et sçay très bien
Qu'il est un Dieu, et que je ne vaux rien ;
Mais j'en sçay bien à qui totalement
J'ay renversé le faux entendement
Si *(à tel point)* que les uns, qui est un cas commun,
Aiment trop mieux servir mille dieux qu'un,
Les autres ont fantaisie certaine,
Que de ce Dieu l'opinion est vaine.
Voilà comment, depuis l'homme premier,
Heureusement j'ay suivy ce mestier,
Et poursuivray, quoy qu'en doyve advenir,
Tant que pourray cest habit maintenir,

Habit encore en ce monde incognu,
Mais qui sera un jour si bien cognu,
Qu'il n'y aura ni ville ni village
Qui ne le voye, à son très grand dommage
O froc, ô froc, tant de maux tu feras,
Et tant d'abus en plein jour couvriras,
Que, si n'estoit l'envie dont j'abonde,
J'aurais pitié moy-mesme de ce monde !
Car moy qui suis de tous meschants le pire.
En le portant, moy-mesme je m'empire !

Il y a, dans ce morceau de bravoure, une vigueur de pensée et de style, une verve et une originalité qui rappellent les *Tragiques* de l'autre grand huguenot, d'Aubigné.

Au moment où Abraham se dispose à partir avec Isaac, Sarah troublée par un pressentiment maternel essaye de retenir son enfant ; mais Abraham dit qu'il doit l'emmener, et la femme obéit à la volonté de l'époux. Elle embrasse donc son fils au départ et lui dit :

Suivez bien toujours votre père,
Mon ami, et servez bien Dieu.

Ainsi elle-même dispose son fils unique à la résolution d'obéir à Dieu en toute chose. — Le père et le fils arrivés sur le lieu du sacrifice, voici le dialogue qui s'engage entre eux ; c'est la scène capitale de la pièce.

ISAAC.

Mon père...

ABRAHAM, *à part.*

Hélas! las! quel père je suis!

ISAAC.

Voilà du feu, du bois et un couteau;
Mais je ne voy ni mouton, ni agneau,
Que vous puissiez sacrifier ici.

ABRAHAM.

Isac, mon fils, Dieu en aura soucy.
Attendez-moi, mon ami, en ce lieu,
Car il me faut un petit prier Dieu!

ISAAC.

Eh bien, mon père, allez; mais, je vous prie,
Me direz-vous quelle est la fascherie
Dont je vous vois tourmenté jusqu'au bout [1] ?

ABRAHAM.

A mon retour, mon fils, vous saurez tout.
Mais, cependant, prier vous faut aussi.

ISAAC.

C'est bien raison, je le ferai ainsi.

Lorsque Abraham revient pour exécuter l'ordre du Ciel, quelles que soient sa foi et son obéissance, il ne se rend pas sans hésitation et sans lutte intérieure au terrible commandement: plusieurs fois il essaye de lever le glaive, son bras retombe; son cœur

1. L'Iphigénie de Racine dit de même à son père:

N'éclaircirez-vous point ce front chargé d'ennuis?

déchiré proteste; il s'écrie, à peu près comme l'Agamemnon de Racine, mais avec un accent plus naïf et par là peut-être encore plus pénétrant:

> Dieu ne veut pas d'offrande si cruelle!
> Maudit-il pas Caïn n'ayant occis
> Qu'Abel, son frère? Et j'occirais mon fils!

Cependant la piété l'emporte, et le père, rassemblant encore tout son courage, se dispose à immoler son enfant. Mais il ne veut pas le prendre en traître; comment le préparer à ce sacrifice? comment l'informer du cruel devoir?

> *A part.*
> Voilà mon fils Isac qui se pourmeine.
> O povre enfant! O nous povres, humains,
> Cachant souvent la mort dedans nos seins!
> *Haut.*
> Or ça, mon fils...
> *A part.*
> Hélas! que veux-je dire?
>
> ISAAC.
>
> Plaist-il, mon père?
>
> ABRAHAM, *à part.*
>
> Hélas! ce nom me tue!
> Mais si faut-il pourtant que m'évertue:
> *Haut.*
> Isa, mon fils.
> *A part.*
> Hélas! le cœur me tremble

ISAAC.

Vous avez peur, mon père, ce me semble ?

ABRAHAM.

Ha ! mon ami, je tremble voirement.
Hélas, mon Dieu !

ISAAC.

Dites-moi hardiment
Que vous avez, mon père, s'il vous plaist ?

ABRAHAM.

Ha, mon ami, si vous saviez que c'est !...
Miséricorde ! ô Dieu, miséricorde !...
Mon fils, mon fils, voyez-vous ceste chorde,
Ce bois, ce feu, et ce cousteau icy ?
Isac, Isac, c'est pour vous tout cecy !

SATHAN, *à part.*

Ennemi suis de Dieu et de nature ;
Mais pour certain ceste chose est si dure,
Qu'en regardant cette unique amitié,
Bien peu s'en faut que n'en aye pitié.

Cet aparté de Satan est un nouveau ressort d'émotion bien neuf. En voyant qu'une situation si cruelle fait presque pleurer le Diable lui-même, le spectateur qui ne lutte pas contre les choses, mais qui s'y abandonne, se sent alors remué encore plus profondément.

ABRAHAM.

Hélas, Isac

ISAAC.

Hélas, père très doux,
Je vous supply, mon père, à deux genoux,
Avoir au moins pitié de ma jeunesse !

ABRAHAM.

O seul appuy de ma foible vieillesse !
Las ! mon ami, mon ami, je voudrois
Mourir pour vous cent millions de fois ;
Mais le Seigneur ne le veut pas ainsy !

ISAAC.

Mon père, hélas ! je vous crie mercy.
Hélas ! hélas ! je n'ai ne bras ne langue
Pour me défendre, ou faire ma harangue ;
Mais, mais voyez, ô mon père, mes larmes [1] :
Avoir ne puis ni ne veux autres armes
Encontre vous ; je suis Isac, mon père,
Je suis Isac, le seul fils de ma mère ;
Je suis Isac qui tien de vous la vie :
Souffrirez-vous qu'elle me soit ravie ?
Et, toutefois, si vous faites cela
Pour obéir au Seigneur, me voilà,
Me voilà prest, mon père, et à genoux
Pour souffrir tout et de Dieu et de vous.
Mais qu'ay-je faict, qu'ay-je faict, pour mourir ?
Hé Dieu, hé Dieu, veuille me secourir !

ABRAHAM.

Hélas ! mon fils Isac, Dieu te commande
Qu'en cest endroit tu lui serves d'offrande,
Laissant à moy, à moy ton povre père. . .
Las ! quel ennuy ! . . .

1. Ce que l'Iphigénie d'Euripide dit de son petit frère Oreste, Théodore de Bèze le fait dire ici à Isaac parlant de lui-même.

ISAAC.

Hélas ! ma povre mère,
Combien de morts ma mort vous donnera[1] !
Mais dites-moy au moins qui m'occira.

ABRAHAM.

Qui t'occira, mon fils ? Mon Dieu, mon Dieu,
Octroye-moy de mourir en son lieu !

ISAAC.

Mon père !

ABRAHAM.

Hélas ! ce nom ne m'appartient !
Hélas, Isac, si est-ce qu'il convient
Servir à Dieu[2].

ISAAC.

Mon père, me voilà[3].

SATHAN, *à part.*

Mais, je vous pry, qui eût pensé cela ?

Même procédé que ci-dessus : Satan est saisi malgré lui d'un étonnement voisin de l'admiration. Comment le spectateur, entendant ses paroles, ne

1 Naturel et habile en même temps. De même l'Iphigénie de Racine, à la fin de son discours, dit à son père :

Ma mère est devant vous, et vous voyez ses larmes.

Et Agamemnon lui répond :

Du coup qui vous attend vous mourrez moins que moi.

2. Il faut pourtant obéir à Dieu en fidèle serviteur.

3. Avec la même noblesse Iphigénie dit à son père : « Vous serez obéi. »

le serait-il pas encore davantage ? Satan est l'ombre qui donne du relief au tableau.

ISAAC.

Or donc, mon père, il faut, comme je voy,
Il faut mourir. Las ! mon Dieu, aide-moy !
Mon Dieu, mon Dieu, renforce-moy le cœur !
Rend-moy, mon Dieu, sur moy-mesme vainqueur !
Liez, frappez, brûlez, je suis tout prest
D'endurer tout, mon Dieu, puis qu'il te plaist !

ABRAHAM, *pleurant.*

Ah, ah, ah, ah, ah ! qu'est-ce, et qu'est-ce cy ?
Miséricorde, ô Dieu par ta mercy !

Ici éclatent à la fois et la pieuse humilité et l'héroïsme de résignation de l'enfant. Dans *Athalie* le petit Joas, dira :

Est-ce qu'en holocauste aujourd'hui présenté
Je dois, comme autrefois la fille de Jephté,
Du Seigneur par ma mort apaiser la colère ?
Hélas ! un fils n'a rien qui ne soit à son père[1]...

Isaac, ici, dit avec un sentiment analogue :

Seigneur, tu m'as et créé et forgé,
Tu m'as, Seigneur, sur la terre logé,
Tu m'as donné ta saincte cognoissance ;
Mais je ne t'ay porté obéissance
Telle, Seigneur, que porter je devois ;
Ce que te prie, hélas, à haute voix
Me pardonner ! Et à vous, mon seigneur,
Si je n'ay faict toujours autant d'honneur

1. Acte V, scène I.

Que méritoit vostre douceur tant grande,
Très humblement pardon vous en demande.
Quant à ma mère (hélas, elle est absente),
Veuille, mon Dieu, par ta faveur présente,
La préserver et garder tellement
Qu'elle ne soit troublée aucunement.

Icy est bandé Isaac.

Las! je m'en vas en une nuict profonde.
Adieu vous dy, la clarté de ce monde!
Mais je suis seur que de Dieu la promesse
Me donnera trop mieux que je ne laisse.
Je suis tout prest, mon père, me voilà.

SATHAN, *à part.*

Jamais, jamais enfant mieux ne parla :
Je suis confus, il faut que je m'enfuye!

Éloge suprême du juste: la fuite de l'Esprit du mal, qui ne peut supporter tant de beauté d'âme, tant de grandeur. Comment, après cela, Dieu laisserait-il périr celui dont la soumission héroïque confond Satan et le met en déroute? Une telle victoire est digne de récompense. Ce ressort du personnage de Satan est donc à double jeu et prépare le dénouement.

ABRAHAM.

Las! mon ami, avant la départie
Et que ma main ce coup inhumain fasse,
Permis me soit de te baiser en face.
Isac, mon fils, le bras qui t'occira,
Encore un coup au moins t'accolera.

ISAAC.

Las! grand mercy.

ABRAHAM.

O ciel, qui es l'ouvrage
De ce grand Dieu, et qui m'es témoignage
Très-suffisant de la grande lignée
Que le vray Dieu par Isac m'a donnée ;
Et toy, la terre à moy cinq fois promise.
Soyez tesmoings que ma main n'est point mise
Sur cet enfant par haine ou par vengeance,
Mais pour porter entière obéissance
A ce grand Dieu, facteur de l'univers,
Sauveur des bons, et juge des pervers!
Soyez tesmoings qu'Abraham le fidèle
Par la bonté de Dieu a la foi telle *(croit fermement ceci)*
Que, nonobstant toute raison humaine,
Jamais de Dieu la parole n'est vaine.
Or il est temps, ma main, que t'esvertues
Et qu'en frappant mon seul fils tu me tues.

Icy le couteau luy tombe des mains.

ISAAC.

Qu'est-ce que j'oy *(entends)*, mon père? hélas! mon [père!

ABRAHAM, *sanglotant.*

Ah! ah! ah! ah!

ISAAC.

Las! je vous obtempère.
Suis-je pas bien?

ABRAHAM.

Fut-il jamais pitié?
Fut-il jamais une telle amitié?
Fut-il jamais pitié? Ah ah, je meurs
Je meurs, mon fils!

Alors l'enfant affermit son père, comme le vieil Horace de Corneille affermit ses fils. C'est un degré de plus dans le sublime.

ISAAC.

Ostez, ostez ces pleurs,
Je vous supply; m'empescherez-vous doncques
D'aller à Dieu?

ABRAHAM.

Hélas! las! qui vit oncques
En petit corps un esprit autant fort?
Hélas, mon fils, pardonne-moy ta mort.

Icy le cuide (croit) *frapper.*

Au moment où le père croit frapper son fils, l'ange descendant du ciel lui arrête le bras. Tout à coup le rythme devient plus rapide, pour marquer le changement de personnage, être supérieur, ailé, céleste. Ainsi volent, sans toucher le sol, les Anges de Raphaël, dans la prison, au tableau du Vatican.

L'ANGE.

Abraham, Abraham!

ABRAHAM.

Mon Dieu!

L'ANGE.

Remets ton cousteau en son lieu
Garde bien de ta main estendre
Dessus l'enfant, ny d'entreprendre
De l'outrager aucunement.
Or peux-je voir tout clairement
Quel amour tu as au Seigneur,
Puisque lui portes cet honneur
De vouloir, pour le contenter,
Ton fils à la mort présenter.

Puis les deux personnages humains reprennent, dans le rythme ordinaire, avec stupeur et attendrissement.

ABRAHAM.

O Dieu!

ISAAC.

O Dieu!

ABRAHAM.

Seigneur, voilà que c'est
De t'obéir.

Icy prend le mouton.

Etc.

Quoique cette tragédie de Théodore de Bèze, destinée d'ailleurs à des écoliers, parle une langue qui bégaye encore, tandis que celle de la tragédie du dix-septième siècle est mûre et achevée, peut-être cependant aurez-vous trouvé que cette pièce, même quand on la lit après celle de Racine, est

encore bien émouvante, notamment dans le discours d'Isaac à son père, et d'un sentiment moral extrêmement élevé. On arrive au sublime par une pente insensible et, en quelque sorte, de plain-pied. Isaac, comme l'Iphigénie de Rotrou, console son père qui va l'immoler. Et puis il lui adresse cette sorte de reproche respectueux, pour imprimer à son courage la secousse nécessaire : « M'empêcherez-vous donc d'aller à Dieu ? » Cela est vraiment beau, et sans avoir l'air d'y songer.

Assurément il ne peut entrer dans ma pensée de mettre ni de près ni de loin l'essai de Théodore de Bèze sur la même ligne que la tragédie de Racine, qui est un de ses chefs-d'œuvre; mais il me semble que cet essai est, par endroits, d'une vigueur remarquable, et en d'autres d'une générosité touchante, que rehausse la naïveté. Si cette naïveté même est justement tout l'opposé de l'élégance raffinée du grand poète de la cour de Louis XIV, il m'a paru qu'après avoir admiré un tableau de Raphaël, on pouvait trouver encore du plaisir à regarder le même sujet traité par Cimabue ou par Giotto.

NEUVIÈME LEÇON

PHÈDRE

I

EURIPIDE, *HIPPOLYTE A LA COURONNE.*

De même que *le Cid* est le vrai chef-d'œuvre de Corneille, *Phèdre* est le vrai chef-d'œuvre de Racine. En outre, la date de cette pièce, 1677, marque dans l'existence de notre poète une ère nouvelle. A cette date, en effet, se rattachent trois faits considérables:

1° A l'occasion de cette tragédie même, éloquente peinture du remords, il obtient de Nicole et d'Arnauld le pardon de ses fautes envers Port-Royal.

2° Devenu historiographe du Roi, conjointement avec son ami Despréaux, il se retire du théâtre dans toute la force et la maturité de son génie, à trente-huit ans.

3° Il se marie ; et, comme un des héros de cette pièce même,

> De ses jeunes erreurs désormais revenu,

il renonce aux comédiennes aussi bien qu'aux comédies, et partage désormais tout son amour entre sa famille, le Roi et Dieu. Nous suivrons ces trois grands faits dans leurs ramifications, et d'abord nous allons étudier l'œuvre qui en est le point de départ.

Phèdre est un monument composite : la première assise est empruntée à la tragédie grecque d'Euripide, la seconde à la tragédie latine de Sénèque ; le sommet appartient à Racine seul.

En indiquant successivement les traits principaux de l'œuvre de chacun des trois poètes, je rappellerai d'abord ce que Racine doit à ses deux prédécesseurs, ensuite je montrerai ce qu'il a tiré de son propre fonds. La première assise, la base de cet édifice, l'*Hippolyte* d'Euripide, sera l'objet de la leçon d'aujourd'hui.

Vous avez vu déjà, par *Andromaque* et par *Iphigénie*, que rien ne ressemble moins et ne

saurait moins ressembler à une tragédie grecque, qu'une tragédie française sur un sujet grec. *Phèdre* est encore un sujet païen, et même mythologique, traité par un poète chrétien. Et c'est, en même temps, par la vive peinture des passions de l'amour, de sa fièvre, de ses entraînements, de ses remords, un sujet de tous les pays et de tous les siècles.

Sophocle, avant Euripide, avait déjà traité cette matière; mais sa pièce est perdue. De cette littérature grecque, si riche encore, c'est à peine si un quart est venu jusqu'à nous. Euripide, vivement attiré par cette fable pathétique, la traita deux fois. Et chaque fois ce fut sous le nom d'*Hippolyte*. Nous possédons le second de ces ouvrages, l'*Hippolyte à la couronne*; du premier, l'*Hippolyte voilé*, on n'a retrouvé que des fragments rares et courts : dans quelques-uns on entrevoit que Sénèque avait imité la première pièce comme la seconde. Voici la brève analyse de l'*Hippolyte à la couronne*.

La pièce s'ouvre par un prologue. Euripide a souvent recours à ce procédé. Imaginez-vous ce théâtre d'Athènes, immense et bruyant, avec ses vingt mille spectateurs : une sorte de court programme récité avant la pièce ne devait pas être sans utilité pour guider leur attention. Ce procédé, toutefois, est sujet à objection : le public, instruit d'avance par là des événements de la pièce, n'a plus de surprise. Cela est vrai, il sait l'action en gros;

mais il n'en sait pas le détail, et c'est dans le détail des passions et des caractères que se déploie le génie dramatique. La curiosité, dans le théâtre antique, n'a pas le même objet que dans le théâtre moderne: chez nous, l'intérêt de la surprise et de l'imprévu est compté pour beaucoup; chez les anciens, pour peu de chose. En outre, si les spectateurs apprennent d'avance par le prologue l'idée générale du drame et du dénouement, les personnages l'ignorent, et justement une partie notable de l'intérêt consiste à les voir marcher en aveugles, poussés par la fatalité, vers ce dénouement dont ils ne se doutent point et dont les spectateurs sont avertis. C'est pour ceux-ci quelque chose d'analogue à ce qu'on nomme la prescience divine, à l'égard de la liberté humaine.

Le prologue d'*Hippolyte* est dit par Vénus (en grec, Aphrodite). Elle vante sa puissance, universellement reconnue et adorée; seul un jeune homme rude et fier, Hippolyte, la dédaigne, et réserve ses hommages à une autre déesse, celle des forêts et de la chasse, Diane (en grec, Artémis), avec laquelle il passe sa vie dans les bois, amitié au-dessus d'un mortel. « Ce n'est pas que j'en sois jalouse », dit Aphrodite, « cela m'est bien égal ! » mot féminin de tous les temps. Et elle jure de se venger. Dans ce dessein, elle inspire à Phèdre, épouse de Thésée, une passion criminelle

pour son beau-fils, ce jeune Hippolyte, fils d'une première femme de son mari, l'amazone Antiope. Cet amour coupable amènera, par un enchaînement de circonstances funestes, la perte d'Hippolyte: c'est tout ce qu'elle veut. Il est vrai que Phèdre, elle aussi, sera victime de cette fatalité; mais qu'importe à la jalouse Aphrodite, pourvu qu'elle se venge?

Les sentiments odieux prêtés ici à un personnage divin étonnent aujourd'hui la raison, mais ne la blessaient point alors. L'homme ne peut jamais prêter à la divinité que ses propres pensées. Plus le sens moral va s'épurant, plus l'idée que l'humanité se fait du Divin va s'élevant; mais cette idée est partie de très bas, ainsi que l'homme lui-même. C'est pourquoi la conception mesquine d'une divinité jalouse et vindicative, faite à l'image de l'homme, se rencontre dans l'antiquité sacrée aussi bien que dans l'antiquité profane.

Ce prologue nous fait voir tout d'abord une différence profonde de la tragédie d'Euripide à celle de Racine: c'est que, dans la pièce grecque, Phèdre n'est pas le personnage principal, elle n'est que le second; le premier est Hippolyte: aussi est-ce lui qui donne son nom à la pièce. Phèdre, à vrai dire, n'est qu'un moyen; le sujet du drame, c'est Aphrodite se vengeant d'Hippolyte par ce moyen. Au contraire, dans Racine, Phèdre est le principal rôle. Le titre de la première édition était: *Phèdre*

et Hippolyte; les suivantes ne portent que le nom de *Phèdre*. Ce n'était donc ni, comme chez Euripide, *Hippolyte à la couronne*, et *Hippolyte voilé*; ni, comme chez un de nos poètes du dix-septième siècle, Gabriel Gilbert, *Hippolyte ou le Garçon insensible* (1647); ni, comme chez un autre, Grenailles, *Un innocent malheureux*; c'était Phèdre, et son fatal amour, et ses remords.

La pièce d'Euripide, même sans le prologue, a son exposition très claire. Le théâtre représente, au fond et au milieu, le palais de Thésée avec son péristyle; à l'un des côtés, la statue d'Aphrodite; à l'autre, celle d'Artémis. Ainsi les deux déesses rivales sont en présence : c'est l'antithèse dramatique parlant aux yeux.

Hippolyte, revenant de la chasse avec ses compagnons, passe devant la statue d'Aphrodite sans daigner l'honorer d'un regard, et va droit à celle d'Artémis, lui offrir une couronne de fleurs des bois, qu'il a cueillie et tressée pour elle. De là le titre de la pièce : *Hippolyte à la couronne*, Ἱππόλυτος στεφανηφόρος. Il y a là, à propos de cette couronne de fleurs, des vers d'une poésie fraîche et exquise, si neuve qu'il est bien difficile de la faire passer du grec en français : « Salut, ô Artémis, la plus belle, oui la plus belle des Vierges qui habitent l'Olympe! O ma Souveraine, je t'offre cette couronne cueillie et tressée de mes mains dans une fraîche prairie, que jamais le pâtre et ses troupeaux, ni le

tranchant du fer, n'ont osé toucher, où l'abeille seule au printemps voltige, et que la Pudeur arrose de ses eaux limpides. Ceux qui ne doivent rien à l'étude, et à qui la nature inspire la sagesse en toutes choses, ont seuls droit d'en cueillir les fleurs ; les méchants en sont bannis. Reçois donc, ô chère Souveraine, reçois de ma main pieuse cette couronne pour ta chevelure d'or, puisque seul des mortels j'ai la faveur de passer mes jours et de m'entretenir avec toi, entendant ta voix sans voir ton visage[1]. Puisse ma vie finir comme elle a commencé ! »

Croiriez-vous qu'il y a des savants qui veulent que cette couronne soit une simple métaphore mystique? Tant cette poésie neuve les étonne et les déroute ! Mais, dans cette bizarre supposition, que deviendrait le titre si précis et si positif : *Hippolyte porte couronne?* car tel est littéralement le titre grec. Est ce que l'on porte à la main une métaphore?

D'autres érudits, que je respecte et que j'aime, proposent dans un sentiment analogue, de corriger cette image vive et hardie de la prairie immaculée « que la Pudeur arrose de ses eaux limpides, » et de lire au lieu du mot Αἰδὼς, pudeur, le mot Ἠὼς, *Aurore*. Ainsi il n'y aurait plus qu'une honnête banalité, propre à n'étonner per-

1. Cela fait penser à ces voix qu'entendait Jeanne d'Arc. Hippolyte est vierge comme elle, solitaire comme elle au sein de la nature, s'entretenant comme elle avec le ciel.

sonne, au lieu d'une image neuve, étincelante de fraîcheur romantique.

Après cette poétique offrande, Hippolyte se dispose à entrer dans le palais avec ses compagnons, pour se mettre à table. On peut voir ici encore la simplicité familière et la variété de tons de la tragédie grecque : « Au retour de la chasse, dit Hippolyte, on aime une table bien servie. » Puis, s'adressant à ses gens : « Vous, pendant ce temps, étrillez mes chevaux; je veux, après avoir assouvi ma faim, les atteler à mon char pour courir. Quant à Aphrodite, bonjour[1]. » Ainsi, il ne se contente pas, à l'égard de Vénus, du dédain silencieux; il y ajoute l'ironie et l'outrage. C'est vainement qu'un vieux serviteur dévoué a eu le courage d'exhorter son jeune maître à montrer plus de respect à la redoutable Aphrodite. « Non, lui répond l'adorateur d'Artémis, je n'aime pas les divinités dont le culte a besoin des ombres de la nuit. »

Cette physionomie d'Hippolyte est originale, étrange, attachante. « Pour bien comprendre et sentir l'Hippolyte d'Euripide, dit Wilhelm Schlegel, il faut pour ainsi dire être initié dans les mystères de la beauté, avoir respiré l'air de l'Hellade. Rap-

1. Πολλ' ἐγώ χαίρειν λέγω, comme nous dirions : « Je lui souhaite bien le bonjour », ou, ironiquement : « *Serviteur !* »

pelez dans votre mémoire ce que l'antiquité nous a transmis de plus accompli parmi les images d'une jeunesse héroïque, les Dioscures de Monte-Cavallo, le Méléagre et l'Apollon du Vatican : le caractère d'Hippolyte occupe dans la poésie à peu près la même place que ces statues dans la sculpture... On peut remarquer, ajoute l'ingénieux critique, que dans plusieurs beautés idéales créées par eux, les artistes anciens, voulant donner une image perfectionnée de la nature humaine, ont fondu des nuances du caractère d'un sexe avec celui de l'autre; que Junon, Pallas, Diane ont une majesté, une sévérité mâles ; qu'Apollon, Mercure, Bacchus, au contraire, ont quelque chose de la grâce et de la douceur des femmes. De même nous voyons, dans la beauté héroïque et vierge d'Hippolyte, l'image de sa mère l'Amazone, et le reflet de Diane dans un mortel [1]. »

L'action de la pièce grecque, et aussi celle de la pièce française, se passe à Trézène, ville située à la pointe orientale du Péloponèse. Le chœur, composé

1. *Comparaison entre la Phèdre de Racine et celle d'Euripide*, Paris, 1807, réimprimée à Bonn, en 1842, dans les *Essais historiques* de A. W. Schlegel, page 85 et suivantes. Dans cet aperçu si neuf, A. Wilhelm Schlegel a peut-être pensé aux leçons de Winckelmann, et d'autre part à ce passage de Sénèque, *Hippolyte*, vers 654 à 660 :

> Tuæve Phœbes vultus, an Phœbi mei...
> Est genitor in te totus ; et torvæ tamen
> Pars aliqua matris miscet ex æquo decus.
> In ore graio scythicus apparet rigor.

de femmes de la ville, qui causent entre elles en puisant de l'eau à la fontaine, s'entretient du mal inconnu qui, depuis un temps, accable la Reine. Nous retrouvons ici encore la simplicité des mœurs et de la poésie antiques : ainsi, dans l'*Odyssée*, la belle petite princesse Nausicaa, fille du roi des Phéaciens, Alcinoos, vient au lavoir avec ses compagnes. La Bible présente des tableaux de même sorte. — Pendant leur entretien, on voit paraître au fond, sous le péristyle de la maison royale, Phèdre se traînant à peine, accompagnée de sa nourrice. Les esclaves dressent près de la porte, en dehors, une espèce de petit lit. La Reine, malade, accablée, défaillante, a voulu venir respirer l'air et voir la lumière. Brisée de cet effort, elle s'étend sur le lit. Sa nourrice se tient près d'elle, et la presse de lui dire la cause de son mal.

Pour la première fois dans le théâtre grec, du moins dans celle des pièces de ce théâtre qui sont arrivées jusqu'à nous, on entendait ici exprimer les passions de l'amour. Cette innovation, que l'on peut nommer révolutionnaire, ce romantisme, est un des titres de gloire d'Euripide, le plus moderne des poètes grecs. Eschyle, ni Sophocle n'ont rien de tel. Si l'amour est pour quelque chose dans le dénouement de l'*Antigone* de Sophocle, il n'est pour rien dans la pièce elle-même, ou du moins ne s'y montre pas. Quant à la jalousie de Déjanire, dans les *Trachiniennes* du même poète, ce n'est pas celle

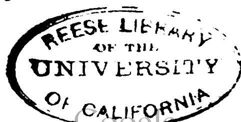
d'une amante, mais seulement celle d'une épouse blessée dans sa dignité et ses droits. Il était donc naturel que Racine qui se plaisait et excellait à peindre d'après son propre cœur les agitations de l'amour, fût porté à imiter Euripide plus que les deux autres grands tragiques grecs, et surtout à l'imiter dans cette pièce-ci.

Aux couleurs et aux traits qu'il lui a empruntés, il a mêlé ceux de Sappho et de Théocrite, chez les Grecs; ceux de Catulle et de Virgile, chez les Latins; avec tout cela, ses souvenirs personnels. Ce qu'il prend aux anciens, il se l'assimile, le crée de nouveau, par ses propres sentiments mêlés aux leurs.

La Phèdre d'Euripide, sous l'influence fatale d'Aphrodite, est enfiévrée d'amour; mais cette fièvre pesante n'a pas les emportements que Sénèque et Racine lui ont donnés. Phèdre est malade d'âme et de corps; la prostration physique a été amenée par l'agitation intérieure: la malheureuse est possédée, comme dira plus tard le langage chrétien : le démon de l'amour coupable est entré en elle; elle succombe sous le poids de cette fatalité. Racine l'a suffisamment marqué dans ces vers:

> Ce n'est plus une ardeur dans mes veines cachée,
> C'est Vénus tout entière à sa proie attachée.

Cette grande et admirable scène dans laquelle Phèdre se laisse arracher, lambeau par lambeau,



son horrible secret, notre poète la doit à Euripide. En voici le début et la gradation :

N'allons point plus avant. Demeurons, chère Œnone.
Je ne me soutiens plus : ma force m'abandonne.
Mes yeux sont éblouis du jour que je revoi[1],
Et mes genoux tremblants se dérobent sous moi.
Hélas !

Etc. Acte I, scène III...

Notre poète a fait de cette scène la première assise de son œuvre. Une faute de texte de l'édition que Racine avait sous les yeux, οἴ μοι au lieu de ὤμοις, lui a donné le bel *Hélas !* avec lequel mademoiselle Rachel faisait tout d'abord un si grand effet, en tombant accablée sur le fauteuil qui a remplacé le petit lit[2].

1. « Autrefois les premières personnes des verbes, au singulier (au présent de l'indicatif), ne prenaient point d'*s* à la fin. On réservait cette lettre pour les secondes personnes, et on mettait un *t* aux troisièmes. Par là, chaque personnage ayant sa lettre caractéristique, nos conjugaisons étaient plus régulières. Les poètes commencèrent à ajouter une *s* aux premières personnes du singulier des verbes terminés par une voyelle, afin d'éviter des *hiatus*. N'ayant rien à craindre pour les verbes qui finissent par un *e* muet, parce que ceux-là s'élident, ils les laissèrent sans *s*. Insensiblement l'usage des poètes est devenu si général, qu'enfin l'omission de l'*s* aux premières personnes des verbes qui finissent par une consonne, ou par une autre voyelle que l'*e* muet, a été regardée comme une négligence dans la prose, et comme une licence dans les vers. » — *L'abbé* D'OLIVET.

2. C'est ainsi que, dans les stances de Malherbe à Du Perier sur la mort de sa fille, nommée Rosette, un vers mé-

Voulez-vous voir d'un coup la différence profonde de la pièce française à la pièce grecque? C'est que, dans Euripide, cette scène est la seule où Phèdre paraisse, — vivante du moins. — La nourrice, après avoir reçu la terrible confidence, croit bien faire, voyant dépérir sa chère maîtresse, d'aller révéler à Hippolyte le secret de cet amour. Cela se passe hors de la vue des spectateurs. Tout à coup on entend retentir dans le palais la voix irritée d'Hippolyte. Puis il paraît et se répand en invectives contre les femmes : « O Jupiter! fallait-il donc que, pour le malheur des hommes, tu créasses à la lumière du soleil cette fausse engeance, les femmes? Ne pouvais-tu propager par quelque autre moyen la race mortelle? Les hommes n'auraient-ils pu, en échange de quelque offrande, d'or, de fer ou d'airain, apportée dans tes temples, chacun selon ses moyens, y acheter quelque graine d'enfants, et vivre tranquilles, sans femmes, dans leur maison? » Etc.

Une pensée analogue à cette bizarre idée se rencontre dans un drame romanesque de Shakspeare, *Cymbéline*; et aussi dans *le Paradis perdu* de Mil-

diocre, qui n'était qu'une antithèse et une sorte de jeu de mots assez mal placé en cette consolation funèbre,

Et Rosette a vécu ce que vivent les roses,

est devenu, par une heureuse faute d'impression, le vers élégant et poétique que tout le monde a répété depuis :

Et, rose, elle a vécu ce que vivent les roses,
L'espace d'un matin!

ton, au livre X, vers 888 : « Oh ! pourquoi Dieu, sage créateur, qui peupla les cieux d'esprits mâles, créa-t-il ensuite sur la terre cette nouveauté (la femme), ce beau défaut de la nature ? pourquoi n'a-t-il pas tout d'un coup rempli le monde d'hommes, comme il a rempli le ciel d'anges, sans femmes ? pourquoi n'a-t-il pas trouvé quelque autre moyen de perpétuer la race humaine ? »

Euripide, dans la plupart de ses pièces, ne laisse guère échapper l'occasion de maudire les femmes par la bouche de ses personnages. Elles semblent avoir tenu une grande place dans sa vie. C'est là sans doute ce qui avait ouvert son cœur en le déchirant, et fécondé son génie. Rappelez-vous ce que dit la Muse à Alfred de Musset dans *la Nuit d'Octobre*, et aussi le beau vers de M. Émile Augier :

La douleur élargit les âmes qu'elle fend.

Pendant qu'Hippolyte donnait cours à ce torrent de malédictions, Phèdre, à ce que l'on suppose, restait immobile sur le petit lit au fond du théâtre, silencieuse, à demi enveloppée et cachée. Puis le jeune homme farouche, après sa tirade de cinquante-trois vers contre l'engeance féminine, sortait de cette demeure impure, souillée à ses yeux désormais, et exprimait la résolution de n'y plus revenir.

Phèdre, enfin seule, alors se lève, chancelante,

éperdue, et accable de reproches celle qui, en trahissant son secret, lui a attiré cet outrage; puis la maudit avec indignation. Ensuite, elle rentre dans le palais et se pend.

Voilà tout le rôle de Phèdre dans la pièce d'Euripide. Une seule scène, interrompue pendant quelques instants, et c'est tout. Au premier abord n'est-ce pas une chose étrange selon les idées françaises, qu'il n'y ait pas un seul dialogue entre Phèdre et Hippolyte dans toute la pièce? Lorsqu'ils sont là en présence l'un de l'autre, il ne paraît même pas la voir; et elle reste en silence, de son côté, accablée à la fois de son mal et de sa honte, que redoublent les imprécations de celui qu'elle aime. Quelques instants après qu'elle a disparu, on entend dans le palais une voix qui ordonne de mettre sur un lit funèbre le corps inanimé de la Reine.

C'est au milieu de ce trouble et de cet effroi jetés dans la maison royale par la mort soudaine de Phèdre, que le poète grec amène Thésée. Le Roi revient d'un voyage saint, d'une sorte de pèlerinage expiatoire. Pallas, son oncle, ayant essayé avec ses cinquante fils (les Pallantides[1]), de lui voler le trône en le faisant périr dans une embuscade, Thésée prévenu de leur dessein était tombé sur eux et les avait exterminés

1. Racine, au vers 42, ne donne que six frères à Aricie, Plutarque lui en donne cinquante. C'était le chiffre, à l'époque homérique. Priam a cinquante fils. Etc.

tous. Quoiqu'il fût dans le cas de légitime défense, il avait dû, selon l'usage, « aller se faire purifier de ce meurtre ». C'est de là qu'il revient (bien que, selon Pausanias, cette purification se soit accomplie à Trézène, où se passe l'action de la pièce [1]). Il a encore, comme c'était l'usage en pareil cas, la tête couronnée de feuillage. Le palais s'ouvre et laisse voir le corps inanimé de Phèdre, qu'on a détaché et étendu. A cette vue, Thésée jette sa couronne loin de lui et s'abandonne à la douleur. Enfin, il aperçoit des tablettes liées à la main du cadavre : il les détache, en rompt le cachet et les ouvre. Ces tablettes accusent Hippolyte d'avoir souillé par violence le lit paternel. Thésée, indigné, invoque à son secours Neptune et dévoue Hippolyte à ses coups. C'est Phèdre qui, dans son délire, dans son amour changé en haine par les injures d'Hippolyte, a écrit ces tablettes calomniatrices; cependant le poète a laissé la chose dans le vague jusqu'à la fin de la pièce, sans doute dans l'intention de reculer le plus possible l'effet répulsif de la calomnie sur l'esprit du spectateur. Au moment où nous sommes, le texte dit seulement : « Mais quelles sont ces tablettes qui pendent à sa main ? » Provisoirement donc il ne semblerait pas impossible que ce fût la nourrice qui, dans son désespoir, trouvant sa maîtresse

1. Pausanias, *Voyage de l'Attique*, XXII.

morte, eût écrit les tablettes, les eût cachetées avec la bague de la Reine, et attachées à sa main. Si l'on objecte que cette nourrice ne devait pas savoir écrire, je répondrai que la Reine non plus, ni personne en ce temps-là ne le savait : Euripide a donc, en tout cas, commis un anachronisme ; et cet anachronisme ne serait pas beaucoup plus grave pour la nourrice que pour la Reine. A la fin de la pièce cependant. Diane révèlera ou confirmera à Thésée que c'est, en effet, la Reine qui a écrit les tablettes. — Une ambiguïté non pas identique mais analogue se trouve dans la pièce de Racine, acte III, scène IV : nous y viendrons bientôt.

Le vœu terrible de Thésée a été aussitôt exaucé par Neptune : peu d'instants après, un des serviteurs vient annoncer l'aventure funeste. Ici ce n'est point un monstre fantastique, c'est un taureau qui, sorti de la mer, a effrayé les chevaux du char d'Hippolyte; celui-ci a été précipité, traîné : il va mourir. Le récit dans Euripide est à la fois poétique et simple ; grand et familier : telle est la complexion heureuse du style des tragiques grecs. Celui qui le fait dit en terminant : « O roi, je ne suis qu'un serviteur de ta maison : mais jamais on ne me fera croire que ton fils fût un criminel. Non ! quand toutes les femmes se pendraient, quand elles feraient de tous les pins du mont Ida autant de tablettes accusatrices, je ne renoncerais pas à croire qu'Hippolyte est un brave cœur. »

Thésée commence à douter et à craindre ; une déesse, Artémis elle-même, vient lui confirmer sa funeste erreur. Le dénouement correspond au prologue : le prologue s'est fait par Vénus, l'épilogue se fait par Diane. Vous voyez à quel point les deux statues, opposées l'une à l'autre des deux côtés de la scène, étaient expressives ; l'antithèse qui est dans la conception du drame restait ainsi visible aux yeux pendant tout le temps.

On rapporte sur le théâtre Hippolyte mourant. Au moment où il avait pris place sur le char qui devait le mener à l'exil, sa dernière parole avait été : « O Jupiter, si j'ai failli, fais-moi périr ; mais, soit après ma mort, soit pendant que je vois encore le jour, fais que mon père sache avec quelle indignité il me traite ! » C'est en quelque sorte ce vœu qui se réalise, pour soulager du moins en partie l'âme des spectateurs. Le père désabusé apprend trop tard l'innocence de son fils. La déesse elle-même vient en rendre témoignage. Ainsi, Hippolyte, sacrifié par la jalousie d'Aphrodite, est justifié et consolé par l'amitié d'Artémis. Mais, ce qui montre encore une fois la faiblesse du sens moral de l'antiquité, Artémis elle-même, avec aussi peu de justice qu'Aphrodite, promet à Hippolyte de le venger en faisant périr à son tour un ami d'Aphrodite (le bel Adonis). Ainsi, Diane, quoiqu'elle nous soit évidemment présentée comme la personnification d'un idéal moral plus élevé plus

pur, trouve tout simple de punir l'iniquité de Vénus par une autre iniquité toute pareille sur quelque victime innocente aussi. Et cette idée se trouve fréquemment chez les poètes anciens.

Sous cette réserve, la scène est d'une beauté unique, d'un charme étrange et d'une grâce ineffable. Diane, la Vierge, pure et farouche (pensez à la merveille de Houdon, au Louvre) vient recueillir le dernier soupir de son chaste adorateur; elle réconcilie le fils mourant et le père désespéré. C'est celui qui meurt qui plaint l'autre. Et le père, à présent, voudrait prendre la place de son fils.

Observons que Diane, chez Euripide, est déjà intervenue dans un dénouement, celui d'*Iphigénie*, et a sauvé la jeune fille; mais, au dénouement d'*Hippolyte*, si elle intervient encore, c'est sans pouvoir sauver le jeune héros mourant; et cela pour deux raisons : la première est que l'on se doit des égards entre Déesses, et la seconde, que le Destin, la Fatalité, l'emporte même sur les Dieux.

Vous le voyez par cette analyse sommaire, quoique Racine se soit beaucoup servi d'Euripide, la conception dramatique de l'un et celle de l'autre diffèrent profondément. Et, quant à l'exécution, les deux tragédies ne se rencontrent d'une manière essentielle que dans une seule scène, celle où Phèdre se laisse arracher l'aveu de sa funeste passion par

la femme dévouée qui a élevé son enfance et qui s'afflige de la voir résolue à se laisser mourir.

Voilà ce qui regarde les origines grecques de la pièce française. Je serai plus bref sur les origines latines, parce que la tragédie de Sénèque est très loin de valoir celle d'Euripide. Cependant Racine doit beaucoup aussi au poète latin; c'est chez lui qu'il a trouvé la deuxième assise de son monument.

DIXIÈME LEÇON

PHÈDRE

II

SÉNÈQUE. — RACINE.

Si la *Phèdre* de Racine est plus emportée par la passion que celle d'Euripide, elle l'est moins que celle de Sénèque. Nous allons voir à présent ce que Racine doit à celui-ci.

Déjà, avant la confidence que la nourrice lui a arrachée, Phèdre ayant horreur d'elle-même était résolue à se laisser mourir; à plus forte raison,

après. Ayant donc confessé à Œnone[1] son amour coupable, elle lui demande de la laisser maintenant mourir tranquille : sa criminelle passion mourra avec elle ; c'est tout ce qui est en son pouvoir.

Je t'ai tout avoué ; je ne m'en repens pas,
Pourvu que, de ma mort respectant les approches,
Tu ne m'affliges plus par d'injustes reproches,
Et que tes vains secours cessent de rappeler
Un reste de chaleur tout prêt à s'exhaler.

1. C'est Racine qui lui donne ce nom. Dans Euripide et dans Sénèque, elle s'appelle simplement *la nourrice;* comme, dans Shakspeare, *la nourrice* de Juliette. Autrefois, les esclaves, puis les serfs, étant non des personnes, mais des choses, on songeait à peine à leur donner des noms. Dans la société moderne, les serviteurs sont des personnes, et nos poètes du dix-septième siècle mêlent aux légendes anciennes les sentiments de leur temps plus humain ; de sorte que, dans notre théâtre classique, on donne des noms même à des personnages muets, comme Thamar, suivante d'Esther, et Flipote, suivante de madame Pernelle, dans *Tartuffe*. De plus, dans Racine, en général, tous ou presque tous les personnages ont des noms, parce que tous ou presque tous sont des gentilshommes et des dames. Œnone elle-même, par ses manières et son langage, semble plutôt une gouvernante qu'une nourrice. Écoutez-la disant à sa maîtresse malade :

Les ombres par trois fois ont obscurci les cieux
Depuis que le sommeil n'est entré dans vos yeux,
Et le jour a trois fois chassé la nuit obscure
Depuis que votre corps languit sans nourriture.

Louis Racine lui-même trouve qu'elle s'exprime ici avec trop de pompe, et on ne le contredira point. C'était l'horreur de la vulgarité qui jetait dans cet excès d'élégance les poètes du XVIIe siècle. Aujourd'hui on se jette volontiers, sous prétexte de réalisme et de naturalisme, dans l'excès opposé. Aucun excès n'est bon. Encore une fois, tâchons de ne loucher ni à droite, ni à gauche.

Ainsi elle ne se laisse pas seulement mourir, elle hâte sa mort. Et nous avons vu que le rôle de Phèdre finit là dans Euripide (sauf la scène du cadavre et des tablettes). Mais il ne finit point là dans Sénèque, ni dans Racine. Le premier a inventé, et le second lui a emprunté, d'abord une péripétie très heureuse, ensuite la grande scène où Phèdre laisse éclater devant Hippolyte lui-même son criminel amour. — Voici premièrement la péripétie. Au moment où Phèdre veut cesser de vivre, on vient lui annoncer la mort de Thésée. Cette mort la rend veuve et libre : la situation est changée. C'est ce que Racine a tourné de la manière suivante. Panope, une des femmes de la reine survient et lui dit :

Je voudrais vous cacher une triste nouvelle,
Madame ; mais il faut que je vous la révèle :
La mort vous a ravi votre invincible époux ;
Et ce malheur n'est plus ignoré que de vous.

Cette nouvelle bientôt se trouvera fausse ; mais elle est rendue vraisemblable par ce qui a été dit dès les premiers vers de la pièce, qu'on ne savait depuis six mois ce qu'était devenu Thésée. Si l'idée de ce moyen dramatique appartient à Sénèque, Racine l'a employé plus adroitement. Et, de plus, cet incident n'étant qu'une préparation, il y a ajouté une gradation très habile. Cette fausse nouvelle forme donc la première péripétie de la pièce, — à la fin du premier acte, — et prépare la déclaration des

sentiments de Phèdre, qui viendra à l'acte suivant. Œnone, restée seule avec sa maîtresse, lui dit aussitôt :

Madame, je cessais de vous presser de vivre;
Déjà même au tombeau je songeais à vous suivre;
Pour vous en détourner je n'avais plus de voix;
Mais ce nouveau malheur vous prescrit d'autres lois,
Votre fortune change et prend une autre face :
Le Roi n'est plus, Madame, il faut prendre sa place.
Sa mort vous laisse un fils, à qui vous vous devez :
Esclave, s'il vous perd, et roi, si vous vivez.
Sur qui, dans son malheur, voulez-vous qu'il s'appuie?
Ses larmes n'auront plus de main qui les essuie;
Et ses cris innocents, portés jusques aux Dieux,
Iront contre sa mère irriter ses aïeux.
Vivez, vous n'avez plus de reproche à vous faire.
Votre flamme devient une flamme ordinaire;
Thésée en expirant vient de rompre les nœuds
Qui faisaient tout le crime et l'horreur de vos feux

Phèdre se rend à ces raisons, du moins en ce qui regarde son fils, et non quant au reste comme le dit Schlegel, qui en prend texte pour jeter des cris d'indignation contre la morale relâchée de Racine. Ni Racine cependant, ni Phèdre, n'admettent la seconde partie de ce que dit Œnone, à savoir que, par la mort de Thésée, l'amour de la belle-mère pour le beau-fils devient chose toute simple et parfaitement légitime. Non; c'est simplement dans l'intention louable de ménager à son fils la bienveillance d'Hippolyte, devenu presque maître par la mort du Roi, qu'elle se résout

aller parler à celui dont l'abord est pour elle à la fois si doux et si redoutable. Elle n'a pas du tout l'intention, tant s'en faut! de lui laisser deviner les sentiments dont elle est agitée ni entrevoir son amour; mais, chose très naturelle, en sa présence, elle se trouble, elle n'est plus maîtresse d'elle-même : son secret peu à peu lui échappe. C'est ce que j'appelle, en second lieu, la gradation, après la préparation. Notre poète a ménagé avec un art infini cette pente fatale sur laquelle Phèdre, malgré elle, est entraînée. L'idée de cette déclaration involontaire appartient bien au poète latin, et on doit assurément lui en tenir le plus grand compte; c'est avec cela que Racine a fait le second étage de son édifice, quoiqu'il n'en parle pas dans sa préface; mais il s'en faut beaucoup que Sénèque ait su, dans l'exécution, garder les mêmes degrés insensibles, les mêmes nuances, ni surtout autant de mesure et de bienséance que notre poète.

Dans la tragédie latine, afin sans doute que le spectateur ou le lecteur s'attende à tout, le chœur chante la puissance de l'Amour, à qui rien ne résiste, ni les jeunes ni les vieux, ni les dieux ni les vierges, ni les hôtes des mers, des airs, ou des bois : « O tout-puissant Amour, qui dompte les lions, les éléphants, les belles-mères! »

Vincit sævas
Cura novercas.

C'est par ce trait que se termine le premier acte de Sénèque. Il est nécessaire toutefois d'ajouter que le nom de « belles-mères », ici, n'a point du tout le sens de la sempiternelle plaisanterie française, mais signifie simplement « les marâtres », sans que d'autre part ce mot-ci entraîne nécessairement le sens odieux qu'il a d'ordinaire chez nous.

Au second acte de la tragédie latine, à peine Phèdre aperçoit Hippolyte, qu'elle tombe pâmée. Puis elle revient à elle, et alors commence la grande scène, dont Racine s'est emparé, en la perfectionnant, et que peut-être Sénèque lui-même avait imitée du premier *Hippolyte* d'Euripide, l'*Hippolyte voilé*, perdu pour nous. Hippolyte, dans le dialogue qui s'engage entre lui et Phèdre à l'occasion de la mort de Thésée, est amené à dire, sans songer à mal : « Puissé-je vous faire oublier votre veuvage, et remplacer pour vous mon père ! » A ces mots, Phèdre ne se possède plus et, laissant éclater sa passion, finit par se jeter aux pieds d'Hippolyte, en s'écriant : « Pitié ! je t'aime ! » *Miserere amantis !*

J'ignore si le public romain, en supposant que la pièce ait été représentée, chose absolument invraisemblable, pouvait goûter un tel excès d'emportement ; mais certes le public français du temps de Louis XIV en eût été choqué. J'ai voulu citer d'abord le trait le plus fort, celui de la fin ; mais

le commencement de la scène manque déjà de délicatesse. En voici quelques détails seulement, mêlés en plus, dans le texte, de beaucoup d'affectation et d'antithèses, que la traduction atténue plus ou moins, même sans le vouloir :

PHÈDRE.

Ma voix expire sur mes lèvres. Une force me pousse à parler ; une autre plus grande, à me taire. O Dieux du ciel, je vous atteste tous que j'abhorre ce que je désire.

HIPPOLYTE.

Quand le cœur désire quelque chose, ne peut-il l'exprimer?

PHÈDRE.

Les peines légères trouvent des paroles, les grandes douleurs sont muettes.

HIPPOLYTE.

Confiez-moi vos chagrins, ma mère.

PHÈDRE.

Ta mère? Laisse là ce nom trop imposant; un plus humble conviendra mieux à l'affection que je te porte : appelle-moi ta sœur, Hippolyte ; ou ta servante. Oui, ta servante, ton esclave! Je t'obéirai en tout! Fallût-il, pour te plaire, franchir les glaciers et les sommets neigeux du Pinde, j'irai! Fallût-il m'élancer au travers des flammes, ou des bataillons ennemis et des glaives tournés contre mon sein, j'irai! Reçois le sceptre qui me fut confié; je ne veux que te servir !... »

Enfin, après plusieurs autres répliques, ambiguës, obscures, embarrassées et embarrassantes, on

arrive au passage célèbre que Racine a choisi avec goût et merveilleusement traduit. Il serait bien intéressant d'observer, si nous pouvions lire ici toute la scène latine et ensuite toute la scène française, comment notre poète, en profitant de l'idée première de cette déclaration, qui est la peinture de la passion impuissante à se contenir et à se taire, a su cependant, par des degrés dans l'emportement même, et par la lutte de la volonté contre la passion, ôter ce qu'il y avait d'excessif, et par là accroître l'intérêt. La scène de Sénèque, malgré ses défauts, n'en reste pas moins belle et dramatique; mais celle de Racine est plus belle encore, merveilleuse dans sa marche et dans son progrès. Comme Phèdre, jusqu'alors, pour réagir contre son fatal amour, avait plutôt témoigné à Hippolyte une sorte d'aversion, elle lui dit :

Quand vous me haïriez, je ne m'en plaindrais pas!

On sent là qu'elle espère vaguement quelque protestation contre cette haine supposée. Avec quelle avidité elle s'en emparerait! Mais Hippolyte lui répond simplement, en périphrases élégantes que j'abrège : Oh! je sais que les belles-mères aiment rarement les fils d'une autre épouse. — Aussitôt Phèdre, saisissant la réplique que cette idée lui offre, s'écrie, d'une voix déjà trop tendre :

PHÈDRE

Ah! Seigneur, que le Ciel, j'ose ici l'attester
De cette loi commune a voulu m'excepter!
Qu'un soin bien différent me trouble et me dévore!

HIPPOLYTE, *se méprenant*.

Madame, il n'est pas temps de vous troubler encore;
Peut-être votre époux voit encore le jour;
Le Ciel peut à nos pleurs accorder son retour:
Neptune le protège, et ce Dieu tutélaire
Ne sera pas en vain imploré par mon père.

Le poète, par ces deux vers jetés en passant, prépare habilement dès cet endroit le ressort de la catastrophe finale.

PHÈDRE.

On ne voit point deux fois le rivage des morts,
Seigneur : puisque Thésée a vu les sombres bords,
En vain vous espérez qu'un dieu vous le renvoie;
Et l'avare Achéron ne lâche point sa proie.
Que dis-je? il n'est point mort, puisqu'il respire en vous:
Toujours devant mes yeux je crois voir mon époux;
Je le vois, je lui parle; et mon cœur... Je m'égare,
Seigneur: ma folle ardeur, malgré moi, se déclare.

Hippolyte ne peut plus ne pas comprendre ; mais, feignant de prendre le change, il lui répond :

Je vois de votre amour l'effet prodigieux:
Tout mort qu'il est, Thésée est présent à vos yeux
Toujours de son amour votre âme est embrasée.

Alors la passion de Phèdre, se faisant jour malgré elle, éclate et déchire les voiles:

Oui, prince, je languis, je brûle pour Thésée.
Je l'aime, non point tel que l'ont vu les Enfers,
Volage adorateur de mille objets divers,
Qui va du dieu des morts déshonorer la couche,
Mais fidèle, mais fier, et même un peu farouche,
Charmant, jeune, traînant tous les cœurs après soi,
Tel qu'on dépeint nos dieux, ou tel que je vous vois.
Il avait votre port, vos yeux, votre langage;
Cette noble pudeur colorait son visage,
Lorsque de notre Crète il traversa les flots,
Digne sujet des vœux des filles de Minos!
Que faisiez-vous alors? Pourquoi sans Hippolyte,
Des héros de la Grèce assembla-t-il l'élite?
Pourquoi, trop jeune encor, ne pûtes-vous alors
Entrer dans le vaisseau qui le mit sur nos bords?
Par vous aurait péri le monstre de la Crète,
Malgré tous les détours de sa vaste retraite:
Pour en développer l'embarras incertain,
Ma sœur du fil fatal eût armé votre main.
Mais non: dans ce dessein je l'aurais devancée;
L'amour m'en eût d'abord inspiré la pensée:
C'est moi, prince, c'est moi, dont l'utile secours
Vous eût du labyrinthe enseigné les détours.
Que de soins m'eût coûtés cette tête charmante!
Un fil n'eût point assez rassuré votre amante:
Compagne du péril qu'il vous fallait chercher,
Moi-même devant vous j'aurais voulu marcher;
Et Phèdre, au labyrinthe avec vous descendue,
Se serait avec vous retrouvée ou perdue!

HIPPOLYTE.

Dieux! qu'est-ce que j'entends? Madame, oubliez-vous
Que Thésée est mon père, et qu'il est votre époux?

PHÈDRE.

Et sur quoi jugez-vous que j'en perds la mémoire,
Prince? Aurais-je perdu tout le soin de ma gloire?

Sur cette sorte de désaveu, Hippolyte saisit l'occasion de faire retraite, lui aussi, et s'excuse d'avoir mal compris :

Madame, pardonnez : j'avoue, en rougissant,
Que j'accusais à tort un discours innocent.
Ma honte ne peut plus soutenir votre vue,
Et je vais...

Mais elle, affolée, sentant qu'il va lui échapper, lui coupe la retraite et décidément se perd :

PHÈDRE.

Ah ! cruel, tu m'as trop entendue !
Je t'en ai dit assez pour te tirer d'erreur.
Hé bien ! connais donc Phèdre et toute sa fureur :
J'aime ; ne pense pas qu'au moment que je t'aime,
Innocente à mes yeux, je m'approuve moi-même,
Ni que du fol amour qui trouble ma raison
Ma lâche complaisance ait nourri le poison ;
Objet infortuné des vengeances célestes,
Je m'abhorre encor plus que tu ne me détestes,
Les dieux m'en sont témoins, ces dieux qui dans mon flanc
Ont allumé le feu fatal à tout mon sang,
Ces dieux qui se sont fait une gloire cruelle
De séduire le cœur d'une faible mortelle.
Toi-même en ton esprit rappelle le passé :
C'est peu de t'avoir fui, cruel, je t'ai chassé ;
J'ai voulu te paraître odieuse, inhumaine ;
Pour mieux te résister, j'ai recherché ta haine.
De quoi m'ont profité mes inutiles soins ?
Tu me haïssais plus, je ne t'aimais pas moins :
Tes malheurs te prêtaient encore de nouveaux charmes.
J'ai langui, j'ai séché dans les feux, dans les larmes ;
Il suffit de tes yeux pour t'en persuader,
Si tes yeux un moment pouvaient me regarder !

Que dis-je? Cet aveu que je te viens de faire,
Cet aveu si honteux, le crois-tu volontaire?
Tremblante pour un fils que je n'osais trahir,
Je te venais prier de ne le point haïr:
Faible projet d'un cœur trop plein de ce qu'il aime!
Hélas! je ne t'ai pu parler que de toi-même!
Venge-toi, punis-moi d'un odieux amour:
Digne fils du héros qui t'a donné le jour,
Délivre l'univers d'un monstre qui t'irrite.
La veuve de Thésée ose aimer Hippolyte!
Crois-moi, ce monstre affreux ne doit point t'échapper:
Voilà mon cœur, c'est là que ta main doit frapper!
mpatient déjà d'expier son offense,
Au-devant de ton bras je le sens qui s'avance:
Frappe! ou, si tu le crois indigne de tes coups,
Si ta haine m'envie un supplice si doux,
Ou si d'un sang trop vil ta main serait trempée,
Au défaut de ton bras prête-moi ton épée,
Donne!

Et tout à coup, lui arrachant l'épée, elle s'enfuit. Le texte, plus loin[1], indique qu'avant de s'enfuir elle a fait mine de se frapper, et qu'Hippolyte, dans son trouble, n'a pas essayé de l'en empêcher. Il faut donc supposer, de deux choses l'une: ou bien que, dès cet instant et non pas seulement dans la coulisse, Œnone a tenté de s'y opposer (mais ce n'est pas ainsi que la scène se joue: Phèdre se sauve en brandissant l'épée au-dessus de sa tête, comme une folle); ou bien

1. Acte III, scène I, Phèdre dit à Œnone:

Hélas! quand son épée allait chercher mon sein,
A-t-il pâli pour moi? me l'a-t-il arrachée?

que, selon la critique de Schlegel, fondée cette fois, elle ne fait là qu'une démonstration théâtrale, mais vaine. Au surplus nous allons revenir tout à l'heure sur cet incident important.

J'ai entendu émettre par une personne illustre l'opinion que Racine, dans *Phèdre*, avait, d'un bout à l'autre de la pièce, éludé la situation. Vous venez d'en juger. Il l'élude si peu, que Phèdre, après de vains efforts pour se retenir sur la pente, roule jusqu'au bas. On peut observer que, dans son égarement, elle va jusqu'à une sorte de provocation physique, non seulement lorsque avec désespoir elle sollicite, elle implore les regards d'Hippolyte :

> Si tes yeux seulement pouvaient me regarder!

mais lorsqu'elle arrive à lui dire :

> Voilà mon cœur, c'est là que ta main doit frapper!
> Impatient déjà d'expier son offense,
> Au-devant de ton bras je le sens qui s'avance :
> Frappe!

Il faut voir les choses comme elles sont : elle lui montre sa poitrine. Il est donc impossible d'aller plus loin, sur la scène, dans la peinture des emportements de l'amour. Je ne dis pas, entendons-nous bien, que cette provocation soit calculée. Mais, pour être irréfléchie, en est-elle moins vive?

L'épée qu'elle arrache à Hippolyte est, comme

presque tout le reste de la scène, une invention de Sénèque ; mais voici les différences. Chez ce poète, c'est Hippolyte qui, indigné, tire son épée pour tuer Phèdre, quand, repoussée déjà par lui, elle se jette à ses genoux et les embrasse. Alors il la saisit par les cheveux, et va l'immoler à Diane. Elle s'écrie qu'elle est trop heureuse de mourir, pure encore, et de sa main. Là-dessus il jette son épée et s'enfuit. La nourrice appelle au secours, montre à tous les gens du palais le désordre des vêtements et de la chevelure de Phèdre, l'épée abandonnée par Hippolyte, et déclare qu'il a voulu faire violence à la Reine. Thésée survient, Phèdre confirme la calomnie de la nourrice. Cette épée restée dans les mains de la Reine semble en effet dénoncer le criminel. Thésée, sans entendre ni voir son fils qui lui fait horreur, invoque contre lui la vengeance de Neptune. Hippolyte périt. Phèdre, à cette nouvelle, vient déclarer qu'il a été calomnié, et, en présence de Thésée, adresse des paroles d'amour à ses tristes restes [1] ; puis, avec l'épée, elle

1. La Phèdre de Robert Garnier (1573) ira plus loin encore et, sous les yeux mêmes de Thésée, baisera les lèvres sanglantes du corps d'Hippolyte, en s'écriant :

Recevez mes soupirs, et souffrez que je touche
De ce dernier baiser à votre tendre bouche. (Acte V, scène II.)

Et cependant, un peu auparavant, le corps brisé d'Hippolyte est comparé par le messager à un limaçon (Voir l'*Appendice*, à la fin du volume); de sorte que ce baiser paraît deux fois étrange, pour des raisons diverses : à cause du limaçon, et à cause de Thésée.

se frappe, voulant suivre aux Enfers celui qu'elle aime toujours et dont elle a injustement causé la mort.

Racine, en empruntant l'incident de l'épée, en a modifié les circonstances. Comme il supprimait l'action excessive de Phèdre embrassant les genoux d'Hippolyte, celui-ci n'avait plus lieu de tirer l'épée contre elle dans son indignation. Mais le poète a donné encore à Phèdre assez d'emportement amoureux pour troubler Hippolyte à tel point qu'elle pût s'emparer de l'épée en prononçant le mot *Donne,* la tirer hors du fourreau et l'emporter, tandis qu'Hippolyte restait confondu.

Il y a, sur le détail de l'épée plusieurs remarques à ajouter à celle de tout à l'heure. Premièrement l'épée est un anachronisme, une inexactitude de costume : les Grecs ne portaient l'épée qu'en temps de guerre. Mais peu importe, si de cette inexactitude on tire un effet théâtral. En tout cas, cette légère faute serait imputable à Sénèque, à moins que lui-même ne l'eût trouvée dans l'*Hippolyte voilé*, où l'épée pouvait être un couteau de chasse. J'ai déjà relevé chez Euripide, dans l'*Hippolyte à la couronne* et dans *Iphigénie*, un autre anachronisme, celui des tablettes écrites, qui se trouve du reste dans tous les tragiques grecs, ce qui prouve que ces sortes d'inexactitudes les touchaient fort peu. Ils étaient à cet égard, comme nos auteurs du dix-septième siècle, qui tenaient à la

vérité générale des passions, à la vérité humaine universelle, plus qu'à la vérité historique et à la couleur locale. Ni les uns ni les autres ne faisaient fi de ces deux-ci ; mais ils se souciaient avant tout de l'autre.

Quant à l'épée arrachée, elle n'est pas seulement un effet théâtral ; elle est aussi un moyen dramatique, puisque, restée entre les mains de Phèdre, cette épée d'Hippolyte sert de preuve apparente à la calomnie. A peu près comme le manteau de Joseph, resté dans les mains de la femme de Putiphar, c'est la preuve même de sa vertu qui devient l'indice de son prétendu crime.

Cela posé, la difficulté d'exécution, au théâtre, est de prendre l'épée avec vraisemblance, soit pour l'actrice, soit pour l'acteur. Car, en même temps qu'Hippolyte est confondu et comme hors de lui, il doit de la main gauche serrer fortement le fourreau pendant que de la droite, levée en l'air, il semble vaguement se voiler le visage et les yeux, comme pour cacher la honte dont il est rempli par le discours de Phèdre. Et c'est pendant ce double geste que Phèdre, saisissant tout à coup la poignée, tire l'épée hors du fourreau en prononçant le mot : « Donne » ! et s'enfuit.

L'objection, qui saute aux yeux, est que Phèdre, ayant pris l'épée, devrait s'en frapper à l'instant, ainsi que l'indique plus loin le texte lui-même. A cela on peut répondre que la scène française en

ce temps-là ne devait jamais être ensanglantée : témoin le jeune Horace poursuivant sa sœur Camille, pour la tuer dans la coulisse; et nombre d'autres exemples pareils. Soit; mais Phèdre ne se tue pas, même dans la coulisse. En réponse à cette seconde objection, on doit supposer qu'Œnone et les autres femmes de la Reine, se précipitant sur ses pas hors de la vue du spectateur, continuent de la sauver de son propre délire et lui arrachent l'épée.

Quoi qu'il en soit, l'effet est le plus théâtral qu'on puisse voir, et à tel point, que, quand mademoiselle Rachel s'enfuyait éperdue en agitant l'épée au-dessus de sa tête, la scène était forcément coupée net sur cet incident par les bravos et les acclamations de toute la salle, et le reste de l'acte se trouvait supprimé en fait. Bien à tort : car, dans la dernière scène de cet acte (qui est le second), on apprend que Thésée, qu'on croyait mort, ne l'est peut-être pas; ce qui produit une péripétie nouvelle et laisse à peine au spectateur le temps de respirer.

En effet, à l'acte suivant, Thésée revient : et c'est là qu'il y a lieu d'étudier de près comment va se détailler et se filer, chez notre poète, la calomnie à l'égard d'Hippolyte. Nous avons observé, dans le poète grec, la demi-ambiguïté ou obscurité provisoire de l'incident des tablettes attachées à la main du cadavre : à tout prendre, il y a

cependant grande apparence dès le moment même et la fin de la pièce confirmera que c'est Phèdre qui les a écrites et ainsi attachées à sa main avant de se pendre. Elle est donc l'auteur de la calomnie; mais la chose reste, sur l'instant, un peu obscure et vague, à l'état de simple vraisemblance : et d'avance elle s'est punie de ce crime par la mort volontaire. Je viens de dire comment, à son tour, le poète latin a traité ce point; il n'a rien ménagé : Phèdre n'hésite pas à se faire complice de la calomnie. Voyons maintenant comment a procédé Racine pour ne pas laisser entièrement à Phèdre la responsabilité et l'odieux de cette fausse accusation qui fait peser sur Hippolyte le crime qu'elle seule a souhaité de commettre. Chez lui comme dans Sénèque, mais hors de la scène, c'est la nourrice ou confidente qui, entraînée par son affection pour sa maîtresse, prend sur elle la calomnie : devant le spectateur, Œnone ne fait que suggérer cette idée criminelle, au moment où la Reine, par le retour de son mari, se voit perdue, dénoncée sans doute, et où elle va se tuer. Phèdre repousse d'abord cette suggestion avec horreur :

> Moi, que j'ose opprimer et noircir l'innocence !...

Mais, lorsqu'elle voit paraître de loin Thésée, avec Hippolyte près de lui, alors dans son trouble, ne sachant plus ce qu'elle fait, elle se sauve, et laisse

agir Œnone. Elle ne commet donc pas directement le crime de la calomnie; cependant on ne peut nier qu'elle y donne les mains : en effet, pour une femme si troublée, il faut avouer que les paroles à double sens adressées par elle à Thésée, en s'enfuyant, paraissent bien extraordinaires, bien habilement ménagées. Voici le passage :

ŒNONE.

On vient; je vois Thésée.

PHÈDRE.

Ah! je vois Hippolyte.
Dans ses yeux insolents je vois ma perte écrite.
Fais ce que tu voudras, je m'abandonne à toi.
Dans le trouble où je suis, je ne puis rien pour moi.

THÉSÉE, *s'approchant.*

La fortune à mes vœux cesse d'être opposée,
Madame, et dans vos bras met....

PHÈDRE.

Arrêtez, Thésée,
Et ne profanez point des transports si charmants :
Je ne mérite plus ces doux empressements;
Vous êtes offensé : la Fortune jalouse
N'a pas en votre absence épargné votre épouse.
Indigne de vous plaire et de vous approcher,
Je ne dois désormais songer qu'à me cacher.

Toutefois, — et c'est ici que commence la véritable création de Racine, le troisième étage de l'édifice, — Phèdre revient, à l'acte suivant, dans le

dessein de déclarer à son mari la vérité; elle va donc s'accuser elle-même, quand elle apprend, par hasard, de la bouche de Thésée, qu'Hippolyte en aime une autre! Aussitôt elle oublie sa résolution de le sauver et de se perdre; c'est lui qui est perdu. Elle laisse agir la colère de Thésée qui court à l'autel de Neptune redoubler son funeste vœu et presser le dieu de l'accomplir. Phèdre, restée seule, éclate en cris douloureux:

Hippolyte est sensible, et ne sent rien pour moi!
Aricie a son cœur! Aricie a sa foi!
Ah dieux! lorsque à mes vœux l'ingrat inexorable
S'armait d'un œil si fier, d'un front si redoutable,
Je pensais qu'à l'amour son cœur toujours fermé
Fût contre tout mon sexe également armé;
Une autre cependant a fléchi son audace,
Devant ses yeux cruels une autre a trouvé grâce.
Peut-être a-t-il un cœur facile à s'attendrir;
Je suis le seul objet qu'il ne saurait souffrir.
Et je me chargerais du soin de le défendre!

Cette troisième péripétie, la plus belle de toutes, est l'œuvre propre de Racine. Et ce n'est pas pour autre chose, remarquez-le bien, qu'il a introduit dans la pièce le personnage d'Aricie. Elle est charmante, d'ailleurs, cette Aricie; elle a toute la coquetterie d'une Française, par exemple lorsqu'elle dit:

Pour moi, je suis plus fière, et fuis la gloire aisée
D'arracher un hommage à mille autres offert
Et d'entrer dans un cœur de toutes parts ouvert.
Mais, de faire fléchir un courage inflexible,

De porter la douleur dans une âme insensible,
D'enchaîner un captif de ses fers étonné,
Contre un joug qui lui plaît vainement mutiné,
C'est là ce que je veux[1].

Trézène assurément, ni même Athènes, n'ont jamais entendu rien de pareil à ces sentiments raffinés, ni à cette perfection de style; que nous importe? Jouissons-en, et ne demandons rien de plus. Il ne s'agit point, au théâtre, d'archéologie, mais de passions, de vérité humaine; et même de vérité française, si vous voulez; de la femme, telle que Racine la voyait, telle que la Cour la développait. Cette jeune Aricie, coquette par nature et sans le savoir, n'était-elle pas bien faite pour triompher, par sa grâce piquante, de la sauvage fierté d'Hippolyte?

Et, quand celui-ci dit en parlant d'elle:

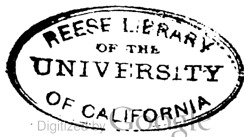
Si je la haïssais, je ne la fuirais pas,

sans doute il s'exprime, lui aussi, comme un raffiné, et le poète oublie un peu le signalement qu'il nous a donné de son personnage:

Nourri dans les forêts, il en a la rudesse.

Ces forêts-là ont bien la mine d'être les bosquets

1. Acte II, scène I.



de Marly ou de Trianon. Mais, en revanche, quel beau vers, fait pour plaire à Descartes, ou à Nicole, ou à Bossuet lui-même, que celui-ci :

Par quel trouble me vois-je emporté loin de moi !

Il ne faut pas que l'élégance du langage de ces amoureux nous voile leur fermeté d'âme et nous la fasse méconnaître. Cette brillante petite princesse, au dernier acte, n'hésitera pas plus à partir avec Hippolyte banni par son père, que Doña Sol à suivre Hernani proscrit. Elle est donc très douce, mais très brave. Et qu'y a-t-il de plus charmant que le courage dans la douceur? Monime nous l'a déjà fait voir.

Nous avons eu lieu de remarquer d'une manière générale qu'il ne faut pas considérer les figures du second plan seulement en elles-mêmes. Ainsi, dans la tragédie de *Britannicus*, les jeunes amours de ce prince et de Junie, outre qu'elles sont si sympathiques au spectateur, servent surtout à faire éclater la jalousie de Néron, à le rendre impitoyable jusqu'au fratricide et à faire éclore le monstre. Elles sont donc la cheville ouvrière de cette tragédie. De même les jeunes amours de Bajazet et d'Atalide servent principalement à faire éclater la fureur impitoyable de Roxane. De même encore, ici, cet Hippolyte amoureux, tant reproché à Racine, ne s'explique pas seulement par la prétendue ré-

ponse du poète à Arnauld : « Autrement, qu'auraient dit nos petits-maîtres ? » Non ; la principale raison, la vraie, est que ces amours d'Hippolyte et d'Aricie servent, lorsque Phèdre en est informée, à retourner entièrement ses sentiments, et à étouffer ses remords sous le coup d'une douleur jalouse la plus cruelle qui fut jamais :

..... Ah! douleur non encore éprouvée!
. . . .
Hippolyte est sensible, et ne sent rien pour moi!
. . . .
Non, je ne puis souffrir un bonheur qui m'outrage!...

Voilà les cris qui sortent de son cœur déchiré. Tant qu'elle le croyait incapable d'aimer, elle souffrait, mais sans colère : si, un moment, elle a consenti vaguement à sa perte, ce n'était que pour se sauver elle-même de la honte imminente ; mais, peu d'instants après, pressée par sa conscience, elle courait démentir la calomnie ; elle allait sauver Hippolyte, et se perdre elle-même, peut-être avec joie. A présent elle le laissera périr, car son crime est irrémissible :

Je suis le seul objet qu'il ne saurait souffrir !...
. . . .
Œnone, qui l'eût cru ? j'avais une rivale!

ŒNONE.

Comment!

PHÈDRE.

Hippolyte aime, et je n'en puis douter.
Ce farouche ennemi qu'on ne pouvait dompter,
Qu'offensait le respect, qu'importunait la plainte,
Ce tigre, que jamais je n'abordai sans crainte,
Soumis, apprivoisé, reconnaît un vainqueur :
Aricie a trouvé le chemin de son cœur !...

Voilà des beautés éternelles. Racine ne les doit point à Euripide, ni à Sénèque. Un mot, tout au plus, du poète latin lui en a peut-être donné le germe imperceptible ; je l'expliquerai dans un instant. Eh bien ! le ressort de cette admirable scène, de la péripétie suprême qu'elle contient, et de la catastrophe qui en résulte, quel est-il donc, si ce n'est l'épisode tant critiqué des amours d'Hippolyte et d'Aricie? Que dis-je, épisode ? Ceci démontre jusqu'à l'évidence que la cause de tant de beautés n'est point du tout un épisode, un remplissage, une concession au goût du temps ; et qu'au contraire cela est le pivot même sur lequel tourne cette merveilleuse péripétie. L'amour d'Hippolyte pour Aricie n'est-il pas la cause de la jalousie furieuse de Phèdre, dont il n'y a pas l'ombre chez les deux poètes anciens ? Quand il n'existerait que cette seule raison, il faudrait accepter, louer ce moyen, qui produit de si beaux effets, une explosion si pathétique, et qui précipite le dénouement.

Maintenant, comment cette idée, la plusdramatique de toutes, est-elle venue à l'esprit de Racine ?

M. Paul Janet fait, à ce sujet, une conjecture très vraisemblable. Racine avait trouvé dans Sénèque ces deux mots, d'un dialogue entre la nourrice et Phèdre au sujet d'Hippolyte :

NUTRIX.

Genus omne profugit.

PHÆDRA.

Pellicis careo metu.

qu'il avait traduits, et fort bien, par ces deux vers :

ŒNONE.

Il a pour tout le sexe une haine fatale.

PHÈDRE.

Je ne me verrai point préférer de rivale.

N'a-t-il pas pu se dire alors : « Si je lui donnais une rivale ?... » Cette conjecture est en effet très vraisemblable et très ingénieuse. — Ainsi, de même que, dans la tragédie d'Euripide, la passion de Phèdre n'est qu'un moyen employé par Vénus pour perdre Hippolyte, de même dans la pièce de Racine l'amour d'Hippolyte pour Aricie n'est qu'un moyen de produire la jalousie de Phèdre, qui l'arrête au moment où elle allait le sauver.

C'est ainsi qu'à la fatalité de l'antique Destin qui dans les tragédies grecque et latine, selon la croyance de ces temps, pesait sur les mortels et

sur les Immortels eux-mêmes, le poète dramatique moderne a substitué la quasi-fatalité intérieure des passions, combattue dans une mesure variable par la liberté morale et par le remords. C'est aussi par cette transformation que, d'ancien, le sujet devient moderne. En effet, nous ne sommes pas bien loin de la doctrine janséniste de la Grâce lorsque Œnone dit à Phèdre :

> Vous aimez : on ne peut vaincre sa destinée ;
> Par un charme fatal vous fûtes entraînée.

La Prédestination, en effet, est bien proche parente de la Fatalité. Phèdre a été entraînée au crime, parce que la Grâce lui a manqué. « Notre volonté même et nos conseils, selon cette doctrine, — c'est Sainte-Beuve, qui parle dans son *Port-Royal* — sont à la merci de Dieu : nous sommes libres, nous le sentons, et nous croyons l'être, et pourtant il y a nombre de cas où nous sommes poussés : terrible mystère ! Phèdre, avec sa *douleur vertueuse*, pourrait être ajoutée, dans le *Traité du Libre Arbitre* de Bossuet, comme preuve que souvent on agit contre son désir, qu'on désire contre sa volonté ; qu'on veut malgré soi [1]. »

> Que dis-je ? cet aveu que je te viens de faire,
> Cet aveu si honteux, le crois-tu volontaire ?

C'est, sans doute, un tel ordre de raisons ou à

1. *Port-Royal*, tome VI.

peu près, que Boileau dut développer, lorsque, pour réconcilier Racine avec messieurs de Port-Royal, d'abord avec Nicole, ensuite avec Arnauld, il commença par leur porter la tragédie de *Phèdre*, dont la préface semblait faire les premiers pas vers une paix désirée avec les pieux solitaires. Arnauld, après avoir lu la pièce, prononça ainsi la sentence : « Il n'y a rien à reprendre au caractère de Phèdre, puisque par ce caractère l'auteur nous donne cette grande leçon, que, lorsqu'en punition de fautes précédentes, Dieu nous abandonne à nous-mêmes et à la perversité de notre cœur, il n'est point d'excès où nous ne puissions nous porter, même en les détestant. »

Ainsi, les couleurs de l'antiquité païenne se combinant dans cette tragédie de Racine avec les nuances du sentiment moderne et religieux de son temps, cette pièce semblait faite exprès pour être la transition entre la première moitié si aventureuse de sa vie, et la seconde si assagie et si confite en piété. On raconte qu'un jour, chez madame de La Fayette, Racine avait soutenu que, dans la tragédie, il peut arriver qu'une compassion plus vive, une sympathie plus profonde, s'attachent au malheur du crime, qu'à celui de la vertu. On le lui avait contesté ; et ce fut pour prouver son dire qu'il composa *Phèdre*. Il y a apparence qu'il y travaillait déjà lorsque cette conversation eut lieu, et qu'il ne jeta ce paradoxe sur le tapis, que parce qu'il était tout

rempli de son sujet. Supposé que le fait soit vrai, on peut se demander si c'est en guise de réplique que madame de La Fayette, l'année suivante, 1678, donna son chef-d'œuvre, *la Princesse de Clèves*, où, non plus que dans le *Cid*, la passion amoureuse la plus vive ne triomphe de la vertu.

Comment Racine est-il parvenu à rendre Phèdre intéressante et à faire qu'on la plaigne, malgré ses sentiments coupables? C'est par l'horreur qu'ils lui inspirent à elle-même; c'est par ce que Boileau nomme si bien

> La douleur vertueuse
> De Phèdre, malgré soi perfide, incestueuse;

c'est par l'habileté de la gradation, qui nous fait assister aux progrès insensibles, à la marche fatale de la passion depuis ses premières atteintes jusqu'à ses derniers excès; c'est enfin et surtout par l'impression sincère et éloquente du remords, qui, dans le crime même, est un hommage à la vertu.

Ainsi, tout en profitant des idées d'Euripide et de Sénèque, il perfectionne, complète, épure ce qu'il leur emprunte. Il ne se borne pas à tirer d'Euripide l'unique scène où Phèdre paraît et avoue à la nourrice sa passion et ses remords, puis la scène très courte où Thésée maudit son fils; ensuite, de Sénèque, la meilleure scène de sa pièce, celle où

Phèdre déclare à Hippolyte ses sentiments, expression théâtrale d'une passion sans frein, à laquelle il sait mettre la gradation et la bienséance, qui en rendent l'effet d'autant plus grand sur des spectateurs d'esprit cultivé et de sentiments délicats ; puis la scène où elle revient, à la fin, dans l'intention de justifier Hippolyte ; il invente pour son propre compte cette troisième situation, qui complète les deux premières, qui porte au dernier degré du pathétique le développement du caractère de Phèdre, et nous apitoie sur ses tourments redoublés.

Permettez-moi, pour plus de précision, de résumer en trois mots et de bien marquer les trois péripéties de cette grande œuvre :

1° Phèdre va se laisser mourir, de faim, de honte et de douleur, pour ensevelir avec elle son funeste amour, quand tout à coup on vient annoncer la mort de Thésée : premier coup de théâtre, tout est retourné.

2° Phèdre, ne songeant qu'à venir solliciter pour son fils la bienveillance d'Hippolyte devenu le maître par la mort du Roi, en arrive peu à peu, malgré elle, à se déclarer tout entière au jeune prince son beau-fils.

De l'austère pudeur les bornes sont passées.

Elle s'aperçoit de l'abîme, quand elle est au fond.

A ce moment, on vient annoncer que Thésée n'est pas mort, qu'il est de retour, qu'il va paraître : second coup de théâtre. Phèdre s'enfuit, et, dans son trouble, laisse agir Œnone, qui, pour sauver sa chère maîtresse, calomnie Hippolyte : sur quoi Thésée dévoue son fils à la mort.

3° Phèdre, cependant, peu d'instants après, revient pour détromper Thésée et justifier Hippolyte; Thésée, avant qu'elle ait parlé, lui révèle incidemment l'amour d'Hippolyte pour Aricie : la jalousie envahit le cœur de Phèdre et l'arrête dans son élan : elle est brisée, elle n'est plus capable de l'effort nécessaire pour le sauver en s'accusant. Pourquoi, d'ailleurs, sauver celui qui non seulement ne l'aime point, mais qui en aime une autre? — Voilà les trois moments et la progression de ce grand drame.

Dans les trois pièces, Thésée est bien crédule et bien léger : telle est sa nature. C'est aussi la nécessité du sujet : il faut que cela soit ainsi, comme l'incuriosité d'Œdipe et de Jocaste, qui ne se sont jamais raconté leur histoire, ni avant ni après leur mariage. Cette invraisemblance inadmissible est la condition de la pièce de Sophocle : tout repose sur cette impossibilité. Mais, ce point admis, le drame d'*Œdipe roi* est de toute beauté. C'est ce qu'on appelle en géométrie un *postulatum*. Thésée est donc un personnage sacrifié. Au surplus ce héros volage, espèce de Don Juan des temps my-

thologiques, qui avait enlevé Hélène à sa famille avant Pâris, puis Péribée, puis Ariane, et cent autres [1], ce Don Juan sur le retour, fût-il trompé ainsi qu'il les trompa, exciterait peu la pitié. Trompé ou non, son rôle est assez ridicule, son aveuglement inconcevable. Ici Phèdre n'est point morte, elle ne s'est point pendue, comme dans Euripide : il peut l'interroger ; il n'en fait rien. C'est, en effet, inconcevable ; mais le sujet tient à cela. Cette faute était déjà dans Sénèque.

Il y aurait lieu de comparer la mort d'Hippolyte dans les trois poètes. J'ai dit la simplicité du récit d'Euripide : chez lui un taureau, rien de plus, sort de la mer et effraye les chevaux ; Hippolyte est précipité ; on le rapporte mourant sur la scène, et rien n'égale le tableau idéal tracé par le poète : Diane venant consoler les derniers moments du jeune héros qui meurt pour lui avoir rendu, à elle seule, un pur et fidèle hommage ; la Déesse, amie d'Hippolyte, n'a pu le sauver, elle vient du moins recueillir son dernier soupir, et pleurerait son agonie, « s'il était permis aux dieux de pleurer [2] ». Elle répand, comme un baume, sur les plaies de son chaste adorateur, la douceur

1. Sa foi partout offerte, et reçue en cent lieux.
Acte I, scène I, vers 84.

2. *Hippolyte à la couronne*, vers 1407.

de sa divine amitié : « Hélas! toi qui m'es si cher, tu péris! » Elle lui promet des honneurs sacrés, et les larmes des vierges sur sa tombe, comme une rosée d'immortalité : « Dans les siècles à venir les jeunes vierges, avant leur hymen, couperont leur chevelure en ton honneur, et pleureront sur toi longuement. Elles te célèbreront dans leurs élégies alternées. Tu seras l'éternel sujet de leurs chants plaintifs, et jamais ne tombera dans l'oubli l'amour que Phèdre te porta. — Mais toi, fils du vieil Égée, prends ton enfant dans tes bras et presse-le contre ton cœur. Ce n'est point ta volonté qui l'a perdu : les hommes sont excusables de se laisser tromper par les Dieux. Pour toi, Hippolyte, je t'exhorte à ne point haïr ton père : la Destinée seule a tout fait[1]. »

Dans Sénèque, le tableau de la mort d'Hippolyte est bien loin de cette idéalité. Précipité de son char, traîné, mis en lambeaux et même en morceaux, on rapporte ces morceaux sur la scène, et le père essaye, tableau d'un réalisme bizarre, de recomposer le corps. « Apportez ici, dit-il, les restes de ce corps chéri; posez là le triste fardeau de ses membres ramassés de toutes parts et mis en monceau... Quoi! est-ce donc là Hippolyte?... Ah! je reconnais à présent mon crime! C'est moi qui l'ai tué!... Essayons de remettre en ordre les membres épars de ce corps déchiré... » Et alors

1. *Hippolyte*, vers 1267 et 1268.

viennent des détails intraduisibles, choquants, ridicules, que j'abrège et réduis : « Ceci est la main droite... Ceci est la main gauche... Voici, je crois, le côté gauche aussi ». Puis, d'un morceau qui n'a plus forme humaine, il dit : « Quelle est cette partie de toi ? Hélas ! je ne sais, mais c'en est une ! Ici, mettez-la ici : si ce n'est pas sa place, c'est une place vide,

Quæ pars tui sit dubito, sed pars est tui.
Hic, hic repone : non suo, at vacuo loco.

C'est par cette espèce de jeu de patience que se termine la tragédie de Sénèque. — Dans une féerie de notre temps, on voit un homme dont le corps fait explosion : ses membres sont lancés en l'air de tous côtés ; on les ramasse l'un après l'autre ; un bras manque, un chien le rapporte ; on reconstruit le bonhomme sous les yeux des spectateurs, puis on le remet sur ses pieds et il s'en va. C'est une invention assez amusante, et à sa place dans une féerie. Voilà justement pourquoi le même procédé ne semble pas convenir aussi bien à la scène finale d'une œuvre tragique. Cela seul suffirait à démontrer que cette tragédie ne fut pas représentée, — non plus que les autres pièces de Sénèque.

Dans Racine, le récit de Théramène est trop connu pour que je veuille vous y arrêter. Dès le dix-septième siècle, Fénelon et Houdard de La Motte

en critiquèrent avec raison le luxe poétique. Racine ici s'est trop souvenu des amplifications de Sénèque décrivant la tempête et le monstre, la frayeur des compagnons d'Hippolyte et la lutte courageuse de celui-ci contre la bête effroyable, puis sa chute, son corps « traîné par les chevaux que sa main a nourris ». Il a seulement supprimé la scène bizarre de la recomposition du corps, et le cadavre lui-même, comme inutile autant qu'horrible. Mais il aurait dû retrancher bien d'autres choses encore, par exemple les imitations d'Ovide, placages dont Sénèque s'était déjà servi. — D'autre part, cependant, Boileau, Louis Racine, l'abbé d'Olivet, prennent la défense de ce récit; Voltaire surtout réplique à Fénélon. Celui-ci avait dit : « Rien n'est moins naturel que la narration de la mort d'Hippolyte à la fin de la tragédie de *Phèdre*, qui a d'ailleurs de grandes beautés. Théramène, qui vient pour apprendre à Thésée la mort de son fils, devrait ne lui dire que ces deux mots, et manquer même de force pour les prononcer distinctement : « Hippolyte est mort, un monstre envoyé du sein de la mer par la colère des Dieux l'a fait périr. Je l'ai vu. » Un tel homme, saisi, éperdu, sans haleine, peut-il s'amuser à faire la description la plus pompeuse de la figure du dragon ? » Voltaire répond : « On veut que Théramène dise seulement : « Hippolyte est mort, je l'ai vu, c'en est fait. » C'est précisément ce qu'il dit, en moins de mots encore : *Hippolyte n'est plus*

Le père s'écrie. Théramène ne reprend ses sens que pour dire :

> ... J'ai vu des mortels périr le plus aimable ;

et il ajoute ce vers, si nécessaire, si touchant, si désespérant pour Thésée :

> Et j'ose dire encor, Seigneur, le moins coupable.

La gradation est pleinement observée, les nuances se font sentir l'une après l'autre. Le père attendri, demande *quel Dieu lui a ravi son fils, quelle foudre soudaine...* Et il n'a pas le courage d'achever ; il reste muet dans sa douleur : il attend ce récit fatal ; le public l'attend de même. Théramène doit répondre ; on lui demande des détails, il doit en donner. Quel est le spectateur qui voudrait ne pas les entendre ? ne pas jouir du plaisir douloureux d'écouter les circonstances de la mort d'Hippolyte ? Qui voudrait même qu'on en retranchât quatre vers ? »

C'est aller un peu loin dans l'apologie. Quoique fidèle disciple de Voltaire, La Harpe voudrait qu'on en retranchât au moins sept ou huit. Et il est difficile de n'être pas de son avis. Cela dit, il faut ajouter, pour être juste, que plusieurs détails, critiqués cependant avec raison[1], devaient étonner bien

1. Au mardi-gras de l'année 1863, sur le théâtre de la Porte-Saint-Martin, le romancier et poète Méry fit jouer une sorte de critique-parodie intitulée : *le Récit de Théramène avec ses*

moins que nous les spectateurs d'autrefois, nourris de la lecture des romans de chevalerie et de maïntes légendes où figuraient, comme dans les sculptures et les vitraux des églises gothiques, toutes sortes de monstres auxquels celui de Racine ressemble assez. Les saint Michel, les saint Georges et autres, dans les tableaux et dans les vieilles tapisseries, pourfendaient éternellement des monstres plus ou moins pareils à celui-là. Les yeux y étaient faits et les trouvaient tout naturels. Reste le luxe de description vraiment excessif, et la disproportion du détail, dans le récit d'un tel malheur fait à un père[1].

En résumé, dans cette tragédie aboutit et se concentre le génie de trois poètes et de trois littératures. A ce grand monument dramatique qui porte écrit à son fronton le nom de *Phèdre*, le poète grec a fourni la première assise, le poète latin la se-

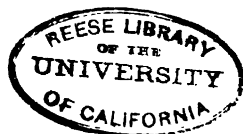
Commentaires de Thésée. Les vers que dit Théramène dans Racine étaient entrecoupés de ceux que Méry attribuait à Thésée pour ridiculiser ceux-là à tort et à travers, assez puérilement. Je ne signale qu'à titre de curiosité cette pièce, où quelques critiques de détail, plus ou moins justes, sont noyées dans un flot de plaisanteries grotesques, qui ne font pas beaucoup d'honneur à la finesse d'esprit de Méry, si justement renommée d'ailleurs. Ce n'était, au surplus, qu'une farce de carnaval. La chose cependant a été recueillie dans le volume qui a pour titre : *Nouveau Théâtre de salon*. A Paris, chez Michel Lévy frères, 1864.

1. Voir dans l'*Appendice II*, à la fin du volume, le curieux récit de la mort d'Hippolyte, extrait de la tragédie de Robert Garnier, 1573.

conde, Racine le sommet. L'édifice a trois étages, trois ordres, dont les provenances diverses s'accusent dans la conception et dans le style : l'ordre attique, l'ordre romain, l'ordre français; je dis trois ordres de poésie et de civilisation. Quel monument de la Renaissance surpasse ou égale celui-ci en variété et en harmonie ? Avec quel art et quelles modulations le romantisme d'Euripide, puis celui de Sénèque, sont transposés, transcrits, par celui de Racine ! Et comme toute cette fatalité mythologique est curieusement transformée en passion moderne aux prises avec le libre arbitre dans ces remords presque chrétiens! Que de bienséances jusque dans le crime ! Quelles dissonances harmoniques! et quelle suprême beauté ! Oh ! que Racine avait d'esprit dans son génie [1] !

1. Outre les deux sources qu'on a indiquées, il y en peut-être une troisième : c'est un épisode de ce roman d'Héliodore que Racine savait par cœur, l'épisode de Déménètè, au chapitre IV des *Amours de Théagène et de Chariclée*. Là aussi il s'agit d'une belle-mère qui tente de séduire son beau-fils, et qui, repoussée par lui avec indignation, se venge en l'accusant de son propre crime. Voir la citation à la fin du volume, à l'*Appendice III*.

ONZIÈME LEÇON



PHÈDRE

III

PRADON. — L'AFFAIRE DES SONNETS. RACINE RENONCE AU THÉATRE.

Vous savez comment au chef-d'œuvre de Racine la coterie de ses adversaires osa opposer pendant cinq ou six semaines une rapsodie qui n'est un chef-d'œuvre que de platitude : la *Phèdre* de Pradon. Dans cette cabale misérable on vit se réveiller l'antagonisme des partisans de Corneille contre ceux de Racine, et non seulement les gens de lettres, mais les gens de cour, se diviser avec passion.

Ainsi, en même temps que *Phèdre* réconciliait Racine avec Port-Royal, d'autre part cette pièce était pour ses adversaires le prétexte d'un rengrègement d'hostilités ; de sorte que le dégoût des injustices du monde vint écœurer le poète précisément à l'occasion de ce chef-d'œuvre qui, tout à point, lui ouvrait les voies et lui faisait un pont vers la retraite. Déjà à son *Iphigénie* la coterie avait essayé d'opposer celle de Le Clerc et Coras, qui n'eut que cinq représentations. On espéra être plus heureux contre *Phèdre*.

La duchesse de Bouillon, une de ces terribles Mancini, nièces de Mazarin, et son frère le duc de Nevers, encore un Mazarin, à peine francisé, et qui se mêlait de poésie, avec madame Deshoulières, femme de lettres brouillonne et intrigante qui a fait quelques vers passables, furent les meneurs ou les instruments de cette honteuse intrigue. On savait que Racine travaillait depuis longtemps sur ce sujet de Phèdre et Hippolyte ; le 4 octobre 1676, un an avant la représentation, Bayle écrit de Sedan à Minutoli, professeur de belles-lettres à Genève : « Monsieur de Racine travaille à la tragédie d'*Hippolyte*, dont on attend un grand succès. » La duchesse de Bouillon et son frère eurent vent de cette nouvelle, et chargèrent Pradon, un des leurs, de travailler vite sur le même sujet, pour tâcher d'arriver premier. Pradon, qui ne doutait de rien depuis qu'il avait fait jouer en 1674

Pyrame et Thisbé, et en 1676 *Tamerlan,* bâcla la pièce demandée. Cependant la première représentation de la tragédie de Racine eut lieu à l'hôtel de Bourgogne le 1er janvier 1677, et celle de Pradon n'arriva que le 3 sur le théâtre de la rue Guénégaud [1].

Deux mots seulement sur cette pièce, quant au fond et quant à la forme. Pour le fond, Pradon imagine, ou plutôt emprunte à Gilbert [2] un moyen bien simple d'atténuer la difficulté du sujet, l'horreur de l'adultère et de l'inceste : il suppose que Phèdre, au lieu d'être l'épouse de Thésée, lui est seulement fiancée : le lien légal n'existant pas, elle peut donc aimer sans crime, sinon avec bienséance, le fils de Thésée. Cela est vrai, il n'y a plus d'horreur dans un tel sujet ; mais aussi que reste-t-il de tragique ? Cela ressemble à l'amendement proposé par les critiques du *Cid,* qui, pour ôter la difficulté du sujet, le scandale des amours persistantes de Rodrigue et de Chimène après que Rodrigue a défait le comte de Gormas, voulaient que, grâce à une autre combinaison, le fils de Don Diègue n'eût pas tué en duel le père de sa maîtresse. Alors,

1. C'est-à-dire, rue Mazarine en face de la rue Guénégaud, à l'endroit où se trouve aujourd'hui le *Passage du Pont-Neuf.*

2. Auteur d'*Hippolyte ou le Garçon insensible.* Pour le dire en passant, ce garçon-là n'est pas si insensible que le titre l'annonce ; car il aime Phèdre, malgré lui, et il lutte contre cet amour.

en effet, plus de difficulté à leur mariage ; mais c'est justement cette difficulté qui est le drame, puisque de cela même jaillissent les émouvantes antinomies qui ont fourni au poète espagnol et au poète français tant de beautés.

Dans Pradon, du reste, aussi bien que dans Racine, Hippolyte aime Aricie ; et la pièce, intitulée d'abord *Phèdre et Hippolyte*, comme l'avait été premièrement celle de Racine, s'appela ensuite *Hippolyte et Aricie*. Phèdre découvre cet amour et menace Aricie. Thésée arrive, et veut faire les deux mariages, le sien avec Phèdre, celui d'Hippolyte avec Aricie. Cette partie carrée n'est-elle pas bien tragique ? Les deux noces n'en feront qu'une. Mais Hippolyte recule, dans la crainte que Phèdre, poussée par la jalousie, ne fasse périr sa femme. C'est alors que Phèdre va accuser Hippolyte d'avoir prétendu à sa main. Le grand crime ! Thésée cependant, furieux de ce que son fils est allé sur ses brisées, maudit Hippolyte, et charge Neptune du soin de sa vengeance : châtiment un peu fort pour une telle faute. Hippolyte périt. On vient raconter sa mort. Phèdre, agitée de repentir, avoue sa calomnie et se tue sur le corps de celui qu'elle aime toujours. Aricie veut faire comme elle ; mais Thésée, qui trouve que c'est déjà assez de morts, l'en empêche.

Et l'on a osé dire que le plan de Pradon valait mieux que celui de Racine, et Voltaire lui-même

l'a répété ! C'est à croire qu'il n'avait pas encore lu la pièce.

Quant au style, il est plat et prosaïque, bariolé d'imitations et de centons, tantôt de Corneille, tantôt de Racine. Non seulement Pradon leur prend des vers ou des hémistiches, mais parfois même des personnages ou des situations, pillant au hasard dans le *Cid*, dans *Polyeucte*, dans *Britannicus*, dans *Bajazet*. Aricie, par exemple, est visiblement et maladroitement imitée d'Atalide, et cette maladresse va jusqu'à l'ineptie; vous allez en juger[1]. Phèdre, trompée par sa confidente et par Hippolyte lui-même, se croit aimée de lui, comme Roxane de Bajazet. Elle raconte qu'elle a vu le père en présence du fils, et que celui-ci, fort habile apparemment à feindre un amour qu'il ne sent pas, n'a pu se contenir, même devant Thésée:

> Son désordre a fait voir un feu qu'il voulait taire.
> . . . .
> Thésée est pénétrant : il a paru surpris
> De trouver de l'amour dans les yeux de son fils.

Un grand danger menace donc Hippolyte. Mais Aricie sait fort bien que les soupçons de Thésée sont mal fondés; qu'un mot de son amant ou d'elle-même dissipera les doutes du Roi, et même assu-

1. M. F. Deltour, dans son intéressant ouvrage, *les Ennemis de Racine au XVII[e] siècle*, 1859, a très bien fait cette analyse.

rera leur union : car, dans la pièce de Pradon, la princesse n'est pas l'unique reste d'une famille proscrite, et Thésée tout le premier, sans connaître l'amour des deux jeunes gens, a formé le projet de les unir. Cependant, malgré tant de raisons pour être tranquille, elle ne peut contenir son épouvante; elle éclate, comme Atalide à la nouvelle subite de la mort qui menace Bajazet, et s'écrie :

Que deviendrais-je, hélas! si cet amant si tendre
Périssait?...

Phèdre, brusquement tirée de sa confiance par cette maladroite révélation de sa rivale elle-même, ne la ménage pas :

Et vous feriez juger, à vos sens interdits,
Que le père vous touche ici moins que le fils[1]!

elle l'interroge et la presse, dans les termes délicats que voici :

Est-ce vous, est-ce moi qui le fais soupirer?

Aricie alors essaye de réparer le mal causé par sa sottise :

Ah! sans doute, Madame,
S'il soupire, vos yeux ont fait naître sa flamme.

1. Racine dans *Britannicus*, acte II, scène III, avait dit :

La sœur vous touche ici beaucoup moins que le frère.

C'est encore par un mot dérobé à Racine que Phèdre répond :

> Souhaitez-le, du moins[1] !

Nous avons vu que Racine avait donné un nouveau développement à la passion de Phèdre par le ressort de la jalousie ; Pradon a voulu l'imiter : la différence est que, « chez Racine, cette passion est naturelle dans sa cause, autant que saisissante et terrible dans ses effets, tandis que Pradon fait le plus pauvre et le plus inepte emploi des ressources qu'il a volées[2] ».

Ainsi, même pour faire concurrence à Racine, Pradon lui prend son bien. Les lambeaux de pourpre qu'il arrache et recoud çà et là dans ses vers ne servent qu'à faire ressortir sa mollesse incolore. Pour peindre le changement d'esprit d'Hippolyte, on nous dit :

> Il va moins à la chasse, il demeure au palais.

Et Hippolyte lui-même dit ensuite à Aricie :

> Depuis que je vous vis, je n'aime plus la chasse ;
> Ou, si j'y vais, ce n'est que pour penser à vous !

Comparez cette platitude à la même pensée exprimée par Racine dans cette phrase musicale :

1. *Britannicus*, III, VIII :

Souhaitez-le, c'est tout ce que je puis vous dire !

2. F. Deltour, *op. laud.*

Maintenant je me cherche, et ne me trouve plus.
Mon arc, mes javelots, mon char, tout m'importune ;
Je ne me souviens plus des leçons de Neptune;
Mes seuls gémissements font retentir les bois,
Et mes coursiers oisifs ont oublié ma voix.

La Phèdre de Pradon soupire harmonieusement à l'insensible Hippolyte les jolies pensées que voici :

Tout aime cependant, et l'amour est si doux !
La *nature* en *naissant*, le fait *naître* avec nous.
Un Scythe, *un barbare aime:* et le seul Hippolyte
Est plus fier mille fois qu'un barbare et qu'un Scythe.

Et, plus tard, lorsqu'on lui annonce que Thésée revient, elle dit poétiquement :

Le retour de Thésée et m'étonne et m'accable;
Je suis dans un état affreux, épouvantable.

Partout le style et l'idée sont de cette valeur. Telle est la pièce qu'une cabale puissante, mêlée de gens de lettres et de gens de cour, opposa au chef-d'œuvre de Racine. On prétend que la duchesse de Bouillon fit louer, pour les six premières représentations, toutes les loges de l'une et de l'autre salle, afin de laisser vides celles de l'hôtel de Bourgogne et de remplir avec ses amis celles du théâtre rival, et qu'elle dépensa pour cela 15,000 livres. C'est par de tels moyens que l'issue de la lutte parut douteuse pendant quelques semaines. Racine en fut extrêmement découragé : Valincourt

dit l'en avoir vu au désespoir. La passion qu'on mit à ce complot éclate en pleine lumière par la célèbre histoire des sonnets. Madame Deshoulières, après la première représentation de la pièce de Racine, composa un sonnet, sorte de compte rendu ridicule, qui commençait ainsi :

Dans un fauteuil doré, Phèdre, tremblante et blême,
Dit des vers où d'abord personne n'entend rien.
Sa nourrice lui fait un sermon fort chrétien
Contre l'affreux dessein d'attenter sur soi-même.

Hippolyte la hait presque autant qu'elle l'aime;
Rien ne change son cœur et son chaste maintien.
La nourrice l'accuse; elle s'en punit bien.
Thésée est pour son fils d'une rigueur extrême.

Une grosse Aricie, au teint rouge, aux crins blonds...
. . . .

Ici la caricature de l'actrice, la pauvre mademoiselle D'Ennebaut, se mêlait à la parodie de la pièce, avec des détails qui ne choquaient point la société polie du temps de Louis XIV, mais que notre siècle pudibond n'admet plus. Le duc de Nevers, à ce que l'on croit, avait mis la main à ce beau sonnet. Lui et sa sœur le firent circuler. Là-dessus quelques jeunes seigneurs, qui n'aimaient pas ces Italiens, ces Mazarins, et qui étaient amis de Racine, le chevalier de Nantouillet, le comte de

Fiesque, le marquis de Manicamp, le marquis d'Effiat, et M. de Guilleragues, s'amusèrent, s'il faut croire ce qu'on raconte, à parodier ce sonnet, sur les mêmes rimes, en prenant pour sujet le duc de Nevers et sa très chère sœur dont la réputation était fort mauvaise, et les percèrent de traits sanglants, dont quelques-uns, selon toute apparence, avaient été aiguisés par Racine et par son ami Boileau, quoiqu'ils s'en soient défendus. Pour dire ce que je conjecture, c'est que les jeunes seigneurs ne furent donnés qu'après coup pour éditeurs responsables avec leur consentement toutefois. Dans ce second sonnet, le duc de Nevers, sous le nom de Damon, n'était pas seulement raillé de ses prétentions littéraires et de son mauvais goût; sa vie aventureuse, galante et même incestueuse, disait-on, était percée à jour. Cela commençait ainsi :

Dans un palais doré, Damon, jaloux et blême,
Fait des vers où jamais personne n'entend rien :
Il n'est ni courtisan, ni guerrier, ni chrétien;
Et souvent pour rimer il s'enferme lui-même.

La Muse, par malheur, le hait autant qu'il l'aime.
Il a d'un franc poète et l'air et le maintien;
Il veut juger de tout et n'en juge pas bien;
Il a pour le Phébus une tendresse extrême.

Une sœur vagabonde, aux crins plus noirs que blonds,
Va, dans toutes les cours . . . .
. . . .

Ici se retrouvaient les mêmes rimes, et les mêmes libertés gaillardes, sur la duchesse de Bouillon, que sur mademoiselle D'Ennebaut. Le duc de Nevers, furieux, supposant à tort ou à raison que cette réplique était de Racine et de son ami le satirique, lança un troisième sonnet, toujours sur les mêmes rimes, dans lequel il les menaçait de châtier leur insolence

Par des coups de bâton donnés en plein théâtre.

La chute en était vive. Cela n'était plus de jeu. Mais, en ce temps-là, les gens de qualité, même lorsqu'ils n'étaient que des parvenus, comme le duc de Nevers, pouvaient tout se permettre contre les vilains, lors même que ces vilains étaient des hommes de génie, comme Racine, Boileau ou Molière. Vous vous rappelez la brutalité insolente d'un La Feuillade prenant Molière par la tête, la lui frottant contre les boutons de sa veste, et lui mettant le visage en sang : « Tarte à la crême, Molière, tarte à la crême ! » Le Mazarin était bien capable de pis.

Qu'était-ce, au fait, que ce duc de Nevers? Philippe-Julien Mazarini-Mancini était né à Rome en 1641. Le cardinal de Mazarin, en 1660, acheta au duc de Mantoue le duché de Nevers et, à

sa mort, le laissa à son neveu, âgé de vingt ans. Voilà l'origine de ce duc. Il fut fait Chevalier des Ordres du Roi la même année, pour l'honneur qu'il avait eu de porter la queue du manteau de Sa Majesté le jour de son sacre. Tel était l'homme qui, par suite de ces deux chances du hasard, aurait pu en toute sécurité donner suite à sa menace et faire bâtonner publiquement Racine et Boileau, s'il l'avait voulu. On prétendit même que Boileau, plus suspect en sa qualité de satirique de profession, vit cette menace suivie d'effet et fut attaqué en pleine rue : ce qui donna lieu à un quatrième sonnet, toujours sur les mêmes rimes. Cette voie de fait ne paraît pas prouvée; peut-être y eut-il cependant quelque tentative en ce sens. En tout cas le Père Sanlecque, auteur du quatrième sonnet, fut nommé, en récompense, à l'évêché de Bethléem [1], dont il n'eut du reste jamais que le titre. Quant aux attaques ou aux menaces de guet-apens auxquelles Boileau put être en butte, vous remarquerez seulement une quasi-coïncidence qui donnerait à penser : dans cette même année 1677, Boileau quitte Paris, pour un temps ; lisez sa sixième Épître :

1. L'évêché de Bethléem, qui n'était pas un évêché comme un autre, dépendait du duc de Nevers. Sanlecque fut, en effet, nommé à cet évêché, et eut même ses bulles ; mais l'enregistrement des bulles au Parlement fut refusé. — Il avait composé quelques autres poésies.

Oui, Lamoignon, je fuis les chagrins de la Ville,
Et contre eux la campagne est mon unique asile;...

il se retire, non à Auteuil, qu'il ne possédait peut-être pas encore (la pièce à son jardinier est de dix-huit ans plus tard), mais à Hautile[1], village près de la Roche-Guyon, et dont la seigneurie appartenait à son neveu Dongois, greffier en chef du Parlement. Là il reste caché, à ce qu'il semble, pendant assez longtemps, comme Voltaire fera maintes fois pour laisser passer quelque orage. Quels sont donc ces « chagrins de la Ville », auxquels Despréaux croit devoir se dérober par la fuite? Il en énumère quelques-uns à cet intime ami, l'avocat général M. de Lamoignon, auquel l'Épître est adressée :

Un cousin, abusant d'un fâcheux parentage,
Veut qu'encor tout poudreux et sans me débotter
Chez vingt juges pour lui j'aille solliciter.
Il faut voir, de ce pas, les plus considérables :
L'un demeure au Marais, et l'autre aux Incurables.
Je reçois vingt avis qui me glacent d'effroi :
Hier, dit-on, de vous on parla chez le Roi,

1. Hautile, ainsi qu'on l'écrivait alors, ou, plus correctement Haute-Isle, village qui fait partie actuellement du département de Seine-et-Oise, et situé dans le canton de Magny-en-Vexin, du côté de Mantes, à environ treize lieues de Paris. — Quant à Dongois, il avait beaucoup de réputation en son temps, et a laissé bien des papiers manuscrits, que l'on possède aux Archives, à Paris

Et d'attentat horrible on traita la satire. —
Et le Roi, que dit-il? — Le Roi se prit à rire.
Contre vos derniers vers on est fort en courroux:
Pradon a mis au jour un livre contre vous,
Et chez le chapelier du coin de notre place
Autour d'un Caudebec j'en ai lu la préface [1].
L'autre jour, sur un mot, la Cour vous condamna.
Le bruit court qu'avant-hier on vous assassina,
Un écrit scandaleux sous votre nom se donne.
D'un Pasquin, qu'on a fait, au Louvre on vous soupçonne.
— Moi? — Vous. On nous l'a dit dans le Palais-Royal [2].

Bref, il ne fallut rien de moins, avec cette retraite de Boileau, que l'intervention du grand Condé lui-même, pour le protéger lui et Racine contre les outrages de ces Mazarins et de toute leur cabale endiablée. Monsieur le Prince, comme on l'appelait alors, chargea son fils de porter à nos deux poètes le billet suivant: « Si vous n'avez pas fait le sonnet (c'est-à-dire le deuxième, où le frère et la sœur étaient stigmatisés), venez à l'hôtel de Condé, où Monsieur le Prince saura bien vous garantir de ces menaces, puisque vous êtes innocents. Et, si vous l'avez fait, venez aussi à l'hôtel de Condé, et Monsieur le Prince vous prendra de même sous sa protec-

1. Sorte de chapeaux de laine qui se font à Caudebec en Normandie. *Note de Despréaux.*

2. Allusion aux nouvellistes qui s'assemblent dans le jardin de ce Palais. *Note de Despréaux.*

tion, parce que le sonnet est très plaisant et plein d'esprit. » De plus Monsieur le Prince fit dire au duc de Nevers « qu'il vengerait comme faites à lui-même les insultes qu'on s'aviserait de faire à deux hommes qu'il aimait ». Le duc de Nevers, alors, se tint coi ; la cabale rentra dans le silence. Et Boileau, plus tard, écrivit sa belle *Épître VII* à Racine, qui fait suite à l'*Épître VI*, dont je viens de parler. Il faudrait pouvoir maintenant les lire ici tout entières l'une et l'autre. Ainsi éclairées par les faits contemporains, elles prennent une physionomie toute neuve et toute vive. Je citerai du moins quelques vers de cette grande et belle Épître, dans laquelle, avec un sens droit et une émotion sincère, Boileau, parlant d'avance comme la postérité, s'adresse à Racine, et lui dit :

> Que peut contre tes vers une ignorance vaine?
> Le Parnasse français ennobli par ta veine
> Contre tous ces complots saura te maintenir,
> Et soulever pour toi l'équitable avenir.
> Hé! qui, voyant un jour la douleur vertueuse
> De Phèdre, malgré soi perfide, incestueuse,
> D'un si noble travail justement étonné,
> Ne bénira d'abord le siècle fortuné
> Qui rendu plus fameux par tes illustres veilles
> Vit naître sous ta main ces pompeuses merveilles ?

Pompeux, au siècle de Louis XIV, se prenait dans un sens plus large qu'aujourd'hui et en bonne part, à peu près comme, chez les Anglais,

les mots *emphatical*, *emphatick*, qui expriment pour eux une qualité plutôt qu'un défaut ; on comprend bien cela quand on entend leurs acteurs. *Pompeux* est employé plusieurs fois en bonne par' dans l'*Art poétique;* ici *touchantes* serait plus juste.

Ce fut par les machinations de cette cabale puissante que la *Phèdre* de Pradon parut balancer d'abord celle de Racine dans l'opinion. Mais cela ne dura pas longtemps. Ce qui dura davantage, malheureusement, ce fut le résultat de cette injustice : Racine, dégoûté et écœuré, se retira du théâtre à trente-huit ans, dans toute la force de son génie. En treize années (1664–1677), de vingt-cinq à trente-huit ans, il avait composé les dix pièces que nous venons d'étudier. Douze ans plus tard seulement, mais non pour le théâtre, il fut amené à en composer deux autres, qui furent les dernières. Toujours est-il que, de 1677 à 1689, il demeura silencieux. On peut donc estimer que ces douze autres années représentent une dizaine de chefs-d'œuvre perdus pour nous. Voilà comment l'envie, la méchanceté et la sottise réussissent parfois à décourager le génie même. C'est ainsi que Rossini, après son *Guillaume Tell*, reçu d'abord froidement, ne donna plus rien au théâtre pendant quarante ans qu'il vécut encore, de 1828 à 1868.

Wilhelm Schlegel, publia en 1807 une *Comparaison entre la Phèdre de Racine et celle d'Euripide,*

assez injuste envers notre auteur, et à la fin de laquelle il proposait, avec une ironie un peu lourde, un autre dénouement : « Il n'y avait, dit-il, aucune nécessité de faire mourir Hippolyte. Phèdre pouvait se tuer, persuadée que la malédiction de Thésée pousserait Hippolyte à sa perte ; Thésée pouvait être éclairé à temps sur l'innocence de son fils ; il pouvait révoquer son vœu adressé à Neptune, Hippolyte pouvait revenir sur la scène ;... Aricie pouvait être unie à son amant ; et on aurait vu l'amour vertueux récompensé, tandis que l'amour criminel eût été puni. »

Tout cela pouvait faire, assurément, une brave tragi-comédie bourgeoise, au lieu d'une belle tragédie. Il n'y a pas de drame qui ne puisse être ainsi retourné comme un habit, et travesti en mélodrame à la Victor Ducange ou à la Pixérécour, ou bien en comédie sentimentale et larmoyante à la Kotzebue, pour la plus grande gloire de la morale germanique, la plus pure, comme chacun sait, qui existe sous le ciel. N'est-ce pas encore un bon Allemand qui ne voyait dans la Statue du Commandeur qu'un commissaire de police déguisé, venant appréhender au corps ce Don Juan sans foi ni loi ?

Ce sujet de *Phèdre* est tellement beau, qu'il a été traité un grand nombre de fois dans toutes les littératures, et non seulement sous son propre nom, mais sous d'autres. Ainsi la même aventure

dramatique, ou à peu près, se retrouve, sous des noms modernes, dans le théâtre de Schiller et dans celui d'Alfieri. Au lieu de Thésée, Phèdre et Hippolyte, le poète allemand et le poète italien ont mis en scène Philippe II, Élisabeth et Don Carlos. Chez l'un comme chez l'autre, Philippe II, quoique chrétien, se montre encore plus emporté que Thésée et fait assassiner Carlos sur un simple soupçon; ce qui prouve que les passions humaines restent toujours à peu près les mêmes, quel que soit le frein dont on essaye de les brider[1].

Je m'arrête, il est temps, et je conclus en peu de mots. La grande beauté du chef-d'œuvre de Racine consiste dans la peinture vraie de la passion la plus coupable, et dans la lutte courageuse que soutient contre elle l'infortunée qui en est atteinte fatalement. Pour des spectateurs d'esprit délicat, la passion n'est attachante qu'autant qu'elle est combattue par la volonté et par le remords. Autrement, ce n'est plus poésie dramatique, ni littérature romanesque; c'est histoire naturelle, ou pathologie. La passion sans résistance est sans intérêt pour les âmes élevées, ou même simplement pour les gens de goût. Or, quels que puissent être

1. En France encore, et de nos jours, *Téréſa*, d'Alexandre Dumas, n'est guère autre chose, comme l'a dit M. Théodore de Banville, « que *Phèdre* en habits bourgeois ».

les entraînements de la mode, qui sévit parfois dans les choses littéraires comme dans toutes les autres, c'est le sentiment des esprits d'élite qui, à la longue, finit par l'emporter. Phèdre, cette victime de la passion, quelque criminelle qu'elle soit, les touche parce qu'elle a horreur d'elle-même et de son funeste amour, parce que d'abord elle veut se laisser mourir plutôt que de le révéler, même à Œnone si dévouée ; à plus forte raison, que de s'y abandonner jamais. Par quels degrés, par quelle pente insensible, elle est amenée, sans l'avoir voulu, à déclarer à Hippolyte lui-même ces sentiments, c'est là le spectacle émouvant, la légitime prise sur nos âmes. Voilà les luttes qui nous captivent, qui même nous apitoient sur cette femme coupable. C'est à cela que se rendit la sévérité de Nicole et d'Arnauld : la tragédie fut absoute.

Oui, ce qui toujours remuera les âmes, tant que durera l'humanité, ce sont les assauts, livrés tour à tour par la passion à la conscience, et par la conscience à la passion ; c'est la lutte éperdue, saignante, qui se poursuit dans le cœur déchiré, entre cette fatalité intérieure, substituée à la fatalité antique du Destin ou des Dieux, et d'autre part la liberté morale, — si faible qu'elle soit; mais d'autant plus intéressante qu'elle se débat dans sa faiblesse.

DOUZIEME LEÇON

ESTHER

LES REPRÉSENTATIONS A SAINT-CYR.

Il importe de rappeler que la date de 1677, l'année de *Phèdre*, marque dans la vie de Racine le commencement d'une ère nouvelle.

Premièrement, à l'occasion de cette tragédie même, il se réconcilie avec Nicole et Arnauld, avec ses maîtres et avec ses tantes, avec toute sa famille de Port-Royal. A la fin de la préface de cette pièce, il avait eu soin de faire les avances convenables ; après avoir dit qu'il n'avait point composé de pièce où la vertu fût plus mise en lumière que dans celle-ci, et exprimé le vœu que le théâtre fût toujours aussi moral, il ajoutait :

« Ce serait peut-être un moyen de réconcilier la tragédie avec quantité de personnes célèbres par leur piété et par leur doctrine, qui l'ont condamnée dans ces derniers temps, et qui en jugeraient sans doute plus favorablement, si les auteurs songeaient autant à instruire leurs spectateurs qu'à les divertir, et s'ils suivaient en cela la véritable intention de la tragédie. » C'étaient là comme les préliminaires de la paix que Boileau se chargea de négocier et qui fut conclue, d'abord avec Nicole, puis avec Arnauld. Racine se jeta aux pieds d'Arnauld, Arnauld à son tour se jeta aux pieds de Racine. Ce fut, dans la sainte maison, le retour de l'Enfant prodigue. Et il commença à écrire un abrégé de l'histoire de Port-Royal, pour effacer sa terrible Lettre. Tel est le premier des trois grands faits de la vie de Racine à cette date.

Secondement, il se maria : le 1er juin 1677, âgé de trente-huit ans, il épousa Catherine de Romanet, âgée de vingt-cinq ans, fille du maire de Montdidier, femme extrêmement simple, fort dévote, et très peu lettrée, qui même, dit-on, n'avait jamais lu et ne lut jamais aucune des pièces de son mari. Avec elle il se mit à aller à la messe tous les jours, et tourna de la mondanité la plus dissipée à la piété la plus dévote. La conversion fut complète, comme s'il eût voulu faire la contre-partie absolue, l'abjuration de sa vie de théâtre et de ses aventures publiques avec mademoiselle Du

Parc, mademoiselle De Champmeslé, et d'autres avant celles-là. On prétend même qu'à la suite de la cabale contre *Phèdre* et après les dégoûts de l'affaire des Sonnets, il songea d'abord à se faire Chartreux, à mourir au monde et à s'enterrer dans le cloître. Mais, ayant réfléchi, il ne s'enterra que dans le mariage, et dans cette femme d'un esprit court. Il en eut sept enfants, deux garçons et cinq filles, dont une seule se maria; les quatre autres se firent religieuses.

Tout le parti de madame Deshoulières, de Fontenelle et de Corneille ne manqua pas, quoique l'auteur de *Pertharite* eût donné l'exemple de la dévotion, de railler et de chansonner Racine sur sa conversion et sa retraite. Voici quelques passages de ces chansons, uniquement pour vous donner le ton de cette partie du public contemporain à l'égard de l'auteur de *Phèdre*.

De faire sa fortune
Les moyens sont divers:
Racine en trouvait une
Dans le fruit de ses vers;
Mais, son ambition
N'étant pas satisfaite,
De la dévotion, don, don,
Le masque il emprunta, la, la,
Pour n'être plus poète [1].

1. *Chansons historiques.* t. IX. p. 100, Noël de 1697, couple 168•.

Ce fut à l'occasion du discours par lequel Racine reçut Thomas Corneille à l'Académie, qu'on fit plusieurs chansons de cette sorte. Dans quelques-unes on prit texte de la rivalité de Racine avec Corneille :

Suis ce que je te conseille :
Sans t'en vouloir prendre au Roi,
Souffre que le grand Corneille
Soit mis au-dessus de toi.
— Je ne saurais.
— Qu'il soit en place pareille.
— J'en mourrais.

Ta vanité me chagrine :
Loin d'être friand d'honneur,
La dévotion, Racine,
Veut qu'on soit humble de cœur.
— Je ne saurais.
— Fais-en du moins quelque mine.
— J'en mourrais[1].

Dans tout le recueil manuscrit des *Chansons*, Corneille est attaqué une seule fois : on le nomme « ce mercenaire Normand », sans doute à cause de ses maladroites dédicaces au financier Montauron et à quelques autres. Despréaux, auquel son métier de satirique avait dû faire bien des ennemis, est raillé cinq ou six fois. Mais sur Racine les traits, de tous côtés, se croisent. Un jour, il s'affli-

1. *Chansons historiques*, t. VII, p. 445.

geait devant Boileau de l'acharnement qu'on mettait à le déchirer, à exagérer dans une intention perfide son affection pour Port-Royal, les services qu'il rendait aux religieuses persécutées. « Vous avez, disait-il à son ami, loué plus d'une fois dans vos vers des personnes dont les miens ne disent rien... C'est vous qu'on devrait accuser, et cependant c'est moi qu'on accuse: quelle en peut être la raison ? — Elle est toute naturelle, répondit Boileau : vous allez à la messe tous les jours, moi je n'y vais que les dimanches et fêtes[1]. »

La conversion de Racine, en effet, fut radicale et soudaine. Toujours impétueux de nature, dans un sens ou dans l'autre, il sortit tout à coup d'une vie dissipée, pour entrer dans la vie dévote. « Il aime Dieu, dit madame de Sévigné, comme il aimait ses maîtresses; il est pour les choses saintes comme il était pour les profanes. » Elle semble dire que chez cet homme de complexion passionnée, nerveuse, demi-féminine, la dévotion est une dernière forme de l'amour.

Parmi les diverses causes de ce renoncement, de cette retraite, il y eut sans doute des scrupules religieux et des remords de conscience, que nous devons nous efforcer de comprendre en nous re-

1. Louis Racine, *Mémoires sur la vie de Jean Racine*, son père.

plaçant par l'imagination dans les idées d'autrefois; mais il y eut aussi les dégoûts dont ce chef-d'œuvre même, *Phèdre*, fut l'occasion pour son auteur. Évidemment la concurrence de Pradon, et la cabale en faveur de sa pièce ne furent pas étrangères à cette résolution.

Le troisième grand fait à la date que nous avons signalée est que, au mois d'octobre de la même année 1677, Racine fut nommé, avec Boileau, historiographe du Roi, et dès lors souvent admis en particulier auprès de Sa Majesté et de madame de Maintenon.

Or, celle-ci, se souvenant qu'elle avait été orpheline et pauvre, avait fondé, à Noisy-le-Sec, en 1685, peu de temps après son mariage secret avec le Roi (la Reine étant morte en 1683), une maison d'éducation pour les Demoiselles nobles, qui fut ensuite transférée à Saint-Cyr, sous le nom de Maison de Saint-Louis, et inaugurée en juillet et août 1686 [1]. Deux cent cinquante à trois cents

1 Cette communauté, sorte de couvent laïque, se composa d'abord de 36 Dames directrices, et de 24 sœurs converses, chargées du service de la Maison; plus tard, il y eut 40 Dames et 40 sœurs converses. « Il fut décidé que les Dames porteraient le nom de *Dames de Saint-Louis;* qu'on les appellerait *Madame* et non *Ma Sœur* (elles s'appelaient *Ma Sœur* entre elles); qu'elles feraient des vœux simples, d'obéissance, de chasteté, de pauvreté, et d'éducation des Demoiselles, et non des vœux absolus; de peur qu'une communauté engagée par des vœux solennels, et complètement séquestrée du monde,

jeunes filles de noblesse pauvre y recevaient gratuitement, jusqu'à l'âge de vingt ans, une éducation séculière, comme on disait alors, ou demi-laïque, comme nous dirions aujourd'hui; beaucoup plus libérale pour l'époque que celle des couvents de ce temps-là. Louis XIV n'aimait pas beaucoup ces sortes d'établissements, ni la vie qu'on y menait, ni l'éducation qu'on y recevait. Il voulut donc que celle qu'on recevrait dans la Maison qui portait son nom ne sentît en rien le couvent, ni par l'habit ni par les pratiques extérieures, ni par les nombreux offices, ni par la manière de vivre, qui devait être active, aisée, commode, agréable, sans austérités, faite pour des personnes destinées non à la vie du cloître, mais à celle du siècle ; non toutefois dans le grand monde et à la Cour, mais dans la société [1].

L'uniforme, composé par madame de Maintenon, et approuvé par le Roi après quelques modifications, tenait le milieu entre le cloître et le siècle. « L'habit

ne s'appliquât trop à donner aux Demoiselles des manières et une éducation religieuses. Ces jeunes filles seraient mieux élevées par des personnes tenant encore au monde. » — Duc de Noailles, *Madame de Maintenon et la Maison royale de Saint-Cyr*, tome III, p. 31.

1. A vingt ans, on leur donnait un trousseau et une dot de trois mille livres, plus cent cinquante livres pour leur voyage, soit qu'elles voulussent se marier, soit qu'elles préférassent le couvent : et, en ce cas, on les faisait admettre dans les abbayes dont le Roi avait la nomination. Lettres patentes de fondation, 7 juin 1686.

des Dames consistait, dit le *Mémorial de Saint-Cyr*, en un manteau et une jupe d'étamine noire, des souliers de maroquin noir, des gants noirs bronzés, avec un gant blanc dedans; pour coiffure, un bonnet de taffetas noir, avec une gaze noire autour, qui laissait voir un peu de cheveux; un ruban noir sur la tête, une coiffe de taffetas, avec une espèce de voile froncé par derrière, qui descendait aussi bas que les coudes; sur le cou un mouchoir, une collerette de taffetas noir, avec un bord de toile de batiste, large de quatre doigts; des manchettes de toile unie et médiocrement fine, et une croix parsemée de fleurs de lys, pendante sur la poitrine : sur cette croix étaient gravées d'un côté l'image du Christ, et de l'autre l'image de Saint-Louis. Celle que portaient les Dames était d'or, celle des Sœurs converses était d'argent, et sur la croix d'or portée par la Supérieure l'image du Christ était en relief. Les Dames portaient en outre un grand manteau d'église, d'une légère étamine noire... L'habit des Demoiselles était uniforme aussi, et consistait en un manteau et une jupe d'étamine bleue, un bonnet blanc entouré d'une dentelle, qui laissait voir les cheveux, avec un ruban noué sur la tête, de la couleur de leur classe, de même que celui de la ceinture; elles avaient autour du cou un bord de dentelle ou de mousseline, qui se rattachait au manteau qu'on ne portait qu'au chœur, les jours de solennité. »

Le Roi, ayant été malade, ne put venir inaugurer la Maison qu'au mois de septembre. — Si l'on en croit une tradition curieuse, le chant dont on le salua à son arrivée, le jour de cette inauguration, chant dont les paroles « Grand Dieu, sauvez le Roi » avaient été composées par madame de Brinon, la directrice, et la musique par Lulli, serait devenu le chant national des Anglais, *God save the King*. Le célèbre compositeur allemand Handel, l'ayant entendu dans une visite qu'il fit à Saint-Cyr en 1721, en aurait été si frappé, qu'il l'aurait retenu, puis noté de mémoire, à peu de chose près, pour le roi d'Angleterre, George Ier. Les Anglais, au contraire, prétendent que c'est la France qui leur a emprunté l'air de Handel, pour en faire un chant consacré à Louis XV. Mais les Dames de Saint-Louis affirment dans leurs *Mémoires* que cet hymne fut chanté à Louis XIV dès le premier jour où il visita leur Maison, en septembre 1686, et ensuite presque toutes les fois qu'il y revint.

Madame de Maintenon, pour remercier Dieu de son extraordinaire élévation par des voies si imprévues et si étranges, donna tous ses soins à cette Maison. Elle avait d'ailleurs le goût de l'éducation, et s'éprit de son œuvre. « Il faut, disait-elle, réjouir leur éducation et divertir leur instruction. » — « Rien ne m'est plus cher, disait-elle encore, que mes enfants de Saint-Cyr. J'en aime tout, jusqu'à leur poussière. »

Or, pour orner l'esprit des Demoiselles, on leur faisait apprendre par cœur les plus beaux vers de nos poètes, notamment de Corneille et de Racine, les plus beaux passages de *Cinna*, d'*Iphigénie* et d'*Andromaque*. Mais voilà que ces jeunes filles y mirent tant d'âme et de chaleur, qu'on crut devoir chercher d'autres textes. Madame de Maintenon écrivit à Racine : « Nos petites filles ont joué hier *Andromaque*, et l'ont jouée si bien, qu'elles ne la joueront plus, ni aucune de vos pièces. »

Du moins aucune des pièces qu'il avait faites jusque-là, pour le monde, pour le public et pour la Cour ; mais elle lui demanda ensuite s'il ne pourrait pas en faire quelque autre, sur un sujet qui convînt mieux à ces jeunes filles et qui fût uniquement pour elles. C'est alors qu'il conçut le projet d'*Esther*[1], et qu'il en soumit l'idée à madame de Maintenon. « Celle-ci en fut charmée », nous dit madame de Caylus, qui est une élève de Saint-Cyr et qui a écrit ses *Souvenirs* d'une plume fine, agréable, et un peu

1. En 1578, Pierre Mathieu, historien et poète, avait donné une tragédie d'*Esther*. A la dernière scène, on entendait les plaintes et les cris de Zarès, privée de son mari et de ses dix enfants, Pharsandatha, Delphon, Esphatha, Phoratha, Adalia, Aridatha, Phermestha, Arisaï, Aridaï et Jézatha, qui suivaient leur père au gibet. — Ces noms se trouvent au livre d'*Esther*. Chap. IX, versets 7, 8, 9.

En 1602, Montchrestien donna une tragédie d'*Aman*, dans laquelle Assuérus exprime ainsi son amour :

Mettant sans y penser la tête à la fenêtre,
J'ai vu ma belle Esther comme un soleil paraître. (V. p. 177, note.)

malicieuse parfois, comme en ce passage même, — « celle-ci en fut charmée, et sa modestie ne put l'empêcher de trouver dans le caractère d'Esther et dans quelques circonstances de ce sujet des choses flatteuses pour elle. La Vasthi avait ses applications[1]; Aman, des traits de ressemblance[2]; et, indépendamment de ces idées, l'histoire d'Esther convenait parfaitement à Saint-Cyr. »

Parfaitement? c'est ce que nous aurons à examiner tout à l'heure. — Madame de Caylus continue ainsi : « Les chœurs, que Racine, à l'imitation des Grecs, avait toujours eu en vue de remettre sur la scène, se trouvaient placés naturellement dans *Esther*; et il était ravi d'avoir eu cette occasion de les faire connaître et d'en donner le goût. »

La pièce faite, Racine fut chargé, avec l'aide de son ami Despréaux, de choisir les Demoiselles qui devaient la jouer; puis il la leur fit répéter (comme il avait fait répéter jadis ses autres pièces à mademoiselle Du Parc et à mademoiselle De Champmeslé): et les Demoiselles de Saint-Cyr aussi, avec un tel maître, furent bientôt d'excellentes actrices. Les *Mémoires des Dames de Saint-Louis* racontent tout cela à merveille [3]. Voici les noms des De-

1. Madame de Montespan.

2. Louvois. Mais nous aurons à discuter cette interprétation de madame de Caylus.

3. Et, d'après elles, M. Théophile Lavallée, dans son excellente *Histoire de Saint-Cyr*.

moiselles qui jouèrent la pièce; la plupart restèrent ensuite dans la Maison en qualité de Dames, et ce furent quelques-unes d'entre-elles qui tinrent la plume, à l'effet de célébrer ces journées d'éternelle mémoire pour la Maison de Saint-Louis :

Mademoiselle de Veillane ou de Veilhenne, faisait Esther. « Elle avait bien de l'esprit et une figure convenable à ce personnage » disent *les Mémoires*. Elle n'était âgée que de quinze ans.

Mademoiselle de Lastic faisait Assuérus. Madame de Maintenon dit qu' « elle était belle comme le jour ».

Mademoiselle de La Maisonfort faisait Élise. C'était la sœur cadette de cette chanoinesse à qui madame de Maintenon avait confié le soin des classes. « Le Roi la distinguait, disent *les Mémoires*, à cause de sa grâce extrême et de sa jolie voix. »

Mademoiselle de Glapion jouait le Juif Mardochée. C'était une grande et belle personne de seize ans, d'un esprit élevé, qui devint Supérieure de la Maison de Saint-Louis, l'amie et la confidente de madame de Maintenon. Racine disait d'elle : « J'ai trouvé un Mardochée dont la voix va au cœur. »

Les rôles étaient distribués, quand madame de Caylus survint et souhaita vivement d'en avoir un. C'est alors que le Prologue fut fait tout exprès pour elle. Elle était fille du marquis de Villette,

et cousine de madame de Maintenon, qui l'appelait sa nièce, et l'aimait beaucoup. M. de Villette était le fils de cette sœur de Constant d'Aubigné, qui recueillit la future madame de Maintenon, Françoise d'Aubigné, à son retour d'Amérique. Cette demoiselle de Villette avait été élevée dans la maison de Saint-Cyr. Au moment où nous sommes, âgée de dix-sept ans seulement, mais mariée depuis deux ans au comte de Caylus, elle avait assisté aux lectures que Racine avait faites de sa pièce à madame de Maintenon, et la savait par cœur tout entière; de sorte que, dans la suite, quand une des actrices se trouvait indisposée, elle jouait tantôt un rôle, tantôt l'autre, et principalement celui d'Esther. Tout le monde s'accorde à faire d'elle un portrait charmant. « Jamais, dit Saint-Simon, un visage si spirituel, si touchant, si parlant; jamais une fraîcheur pareille; jamais tant de grâce, ni plus d'esprit; jamais tant de gaieté et d'agrément; jamais créature plus séduisante. Elle surpassait les plus fameuses actrices à jouer des comédies; elle s'y surpassa à celle d'*Esther* devant le Roi. »

Madame de Maintenon, ne négligeant rien pour assurer le succès de son projet, avait fait dessiner et exécuter des costumes à la persane, ornés de perles et de pierreries, qui avaient jadis servi au Roi dans ses ballets. Le tout coûta plus de 14,000 livres: somme qui, en monnaie et valeur d'aujour-

d'hui, doit être au moins quintuplée. Racine, à propos de ces costumes, dit dans sa préface : « Je crois qu'il est bon d'avertir ici que, bien qu'il y ait dans *Esther* des personnages d'hommes, ces personnages n'ont pas laissé d'être représentés par des filles avec toute la bienséance de leur sexe. La chose leur a été d'autant plus aisée qu'anciennement les habits des Persans et des Juifs étaient de longues robes qui tombaient jusqu'à terre. »

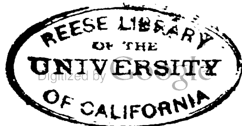
Les décors furent brossés par Borin, peintre décorateur des spectacles de la Cour. On dressa un théâtre dans le grand vestibule des dortoirs, au deuxième étage. Ce vestibule fut divisé en deux parties, un tiers pour le théâtre, deux pour les spectateurs. Sur des gradins le long des murs, les Dames d'un côté, les Demoiselles de l'autre, étaient rangées : en haut, *les rouges,* c'étaient les plus petites, âgées de sept à dix ans, et ayant des rubans rouges sur leur uniforme ; au-dessous d'elles, *les vertes*, âgées de dix à quatorze ; au-dessous de celles-ci, *les jaunes*, de quatorze à seize ; enfin, en bas, *les bleues*, les plus grandes, de dix-sept à vingt, sous les yeux du Roi ; mais n'était-il pas naturel que les grandes fussent mieux placées que les petites ? Entre ces deux longs amphithéâtres latéraux, étaient des sièges pour les personnes du dehors; en d'autres termes, pour le Roi et sa suite. — Le tout était éclairé par des lustres de cristal.

Quant à la musique, c'étaient les musiciens du Roi : ils jouaient de la musique de Moreau, composée exprès ; et Nivers, l'organiste de la Maison, accompagnait les voix sur le clavecin. Ce clavecin, un peu mince peut-être, n'achève-t-il pas le tableau ? Combien les décors et les accessoires ninivites du Théâtre-Français d'aujourd'hui détonnent avec le souvenir de ce petit clavecin !

Le bruit de tous ces préparatifs s'était répandu à la Cour, et bientôt on ne parla plus d'autre chose que de cette pièce « que les petites filles devaient jouer devant le Roi [1] ».

Madame de Maintenon fit d'abord essayer la pièce, devant elle et quelques amis particuliers, afin de donner de l'assurance aux Demoiselles. Puis, quand elle vit que tout marchait à souhait et était en état d'être montré au Roi, « elle pria sa Majesté, disent *les Mémoires*, de venir à Saint-Cyr voir *Esther*. Le Roi arriva pour ce spectacle, le mercredi 26 janvier 1689, à deux heures après midi ; il n'avait avec lui que le Dauphin, le prince de Condé, et peu de suite. » Il fut d'abord reçu dans la salle de la Communauté, et témoigna à ces dames « le plaisir qu'il aurait à les voir au spectacle d'Esther ». Lorsqu'il fut monté dans le vestibule où était dressé le théâtre, — je cite encore les *Mémoires*

1. Madame de Sévigné, lettre du 31 décembre 1688.



des Dames, — « il regarda avec satisfaction les Demoiselles qui étaient rangées sur leurs bancs; et, s'étant mis à sa place, avec madame de Maintenon, qui avait un fauteuil un peu en arrière pour être à portée de répondre à ses questions, le spectacle commença ».

Pendant la représentation, laissons parler Racine lui-même, dans quelques passages de sa préface, qui est curieuse à plus d'un titre. En voici le commencement :

« La célèbre maison de Saint-Cyr ayant été principalement établie pour élever dans la piété un fort grand nombre de jeunes Demoiselles rassemblées de tous les endroits du royaume, on n'y a rien oublié de tout ce qui pouvait contribuer à les rendre capables de servir Dieu dans les différents états où il lui plaira de les appeler. Mais, en leur montrant les choses essentielles et nécessaires, on ne néglige pas de leur apprendre celles qui peuvent servir à leur polir l'esprit et à leur former le jugement. On a imaginé pour cela plusieurs moyens, qui, sans les détourner de leur travail et de leurs exercices ordinaires, les instruisent en les divertissant. On leur met, pour ainsi dire, à profit leurs heures de récréation : on leur fait faire entre elles, sur leurs principaux devoirs, des conversations ingénieuses, qu'on leur a composées exprès, ou qu'elles-mêmes composent sur-le-champ; on les

fait parler sur les histoires qu'on leur a lues, ou sur les importantes vérités qu'on leur a enseignées; on leur fait réciter par cœur et déclamer les plus beaux endroits des meilleurs poètes; et cela leur sert surtout à les défaire de quantité de mauvaises prononciations qu'elles pourraient avoir apportées de leurs provinces; on a soin aussi de faire apprendre à chanter à celles qui ont de la voix, et on ne leur laisse pas perdre un talent qui les peut amuser innocemment, et qu'elles peuvent employer un jour à chanter les louanges de Dieu.

» Mais la plupart des plus excellents vers de notre langue ayant été composés sur des matières fort profanes, et nos plus beaux airs étant sur des paroles extrêmement molles et efféminées, capables de faire des impressions dangereuses sur de jeunes esprits, les personnes illustres qui ont bien voulu prendre la principale direction de cette maison ont souhaité qu'il y eût quelque ouvrage qui, sans avoir tous ces défauts, pût produire une partie de ces bons effets. Elles me firent l'honneur de me communiquer leur dessein, et même de me demander si je ne pourrais pas faire, sur quelque sujet de piété et de morale, une espèce de poème où le chant fût mêlé avec le récit, le tout lié par une action qui rendît la chose plus vive et moins capable d'ennuyer. Je leur proposai le sujet d'Esther, qui les frappa d'abord, cette histoire leur paraissant pleine de grandes leçons d'amour de Dieu et de détache-

ment du monde au milieu du monde même. Et je crus de mon côté que je trouverais assez de facilité à traiter ce sujet, d'autant plus qu'il me sembla que, sans altérer aucune des circonstances tant soit peu considérables de l'Écriture Sainte, ce qui serait, à mon avis, une espèce de sacrilège, je pourrais remplir toute mon action avec les seules scènes que Dieu lui-même, pour ainsi dire, a préparées. »

Remarquez, en passant, ce détail : Dieu a été déjà nommé deux fois dans l'exposé du dessein de cette institution pieuse, rien de plus naturel; mais à présent voilà Dieu lui-même qui a collaboré à cette pièce, et qui de toute éternité, en a préparé les scènes pour Racine et pour la maison de Saint-Cyr. A peu près de même le duc de Saint-Simon, pour prouver qu'il ne manque pas à son devoir de chrétien en écrivant l'histoire, et vous savez de quelle plume il l'écrit, allègue que, le Saint-Esprit lui-même n'ayant pas dédaigné de se faire historien (pour écrire l'Histoire Sainte), il a bien le droit, lui, Saint-Simon, d'être historien, à la suite d'un tel patron.

Lisons encore quelques lignes de la très curieuse préface de l'auteur d'*Esther* : « J'entrepris donc la chose : et je m'aperçus qu'en travaillant sur le plan qu'on m'avait donné, j'exécuterais en quelque sorte un dessein qui m'avait souvent passé dans l'esprit, qui était de lier, comme dans les anciennes tragé-

dies grecques, le chœur et le chant avec l'action, et d'employer à chanter les louanges du vrai Dieu cette partie du chœur que les païens employaient à chanter les louanges de leurs fausses divinités.

» A dire vrai, je ne pensais guère que la chose dût être aussi publique qu'elle l'a été. Mais les grandes vérités de l'Écriture, et la manière sublime dont elles y sont énoncées, pour peu qu'on les présente, même imparfaitement, aux yeux des hommes, sont si propres à les frapper; et d'ailleurs, ces jeunes Demoiselles ont déclamé et chanté cet ouvrage avec tant de grâce, tant de modestie, et tant de piété, qu'il n'a pas été possible qu'il demeurât renfermé dans le secret de leur Maison; de sorte qu'un divertissement d'enfants est devenu le sujet de l'empressement de toute la Cour, le Roi lui-même, qui en avait été touché, n'ayant pu refuser à tout ce qu'il y a de plus grands seigneurs de les y mener, et ayant eu la satisfaction de voir, par le plaisir qu'ils y ont pris, qu'on se peut aussi bien divertir aux choses de piété, qu'à tous les spectacles profanes.

» Au reste, quoique j'aie évité soigneusement de mêler le profane avec le sacré, j'ai cru néanmoins que je pouvais emprunter deux ou trois traits d'Hérodote, pour mieux peindre Assuérus : car j'ai suivi le sentiment de plusieurs savants interprètes de l'Écriture, qui tiennent que ce roi est le même que le fameux Darius, fils d'Hystaspe, dont

parle cet historien. En effet, ils en rapportent quantité de preuves, dont quelques-unes me paraissent des démonstrations... [1] »

Est-il vrai que Racine se soit tenu si fidèlement au texte du livre d'*Esther*, et qu'il se soit gardé avec un tel scrupule d'en altérer « aucune des circonstances tant soit peu considérables » ? C'est ce que nous allons examiner. Mais il est évident qu'ici encore le poète devait faire en sorte de donner à ses spectateurs une pièce qui leur convînt,

1. Les critiques s'accordent aujourd'hui à reconnaître, dans Assuérus, Xerxès, dont le nom persan a été transformé ainsi en Assuérus ou Ahasvérus (cela n'est pas plus étonnant, après tout, que le nom flamand de la ville de *Mechelen* changé en *Malines*, ni que celui de *Repensburg* en *Ratisbonne*). Xerxès n'était pas un modèle de générosité ni d'humanité : c'est lui qui avait laissé ordonner le massacre des Juifs, et dont l'histoire, en ce qui touche cet événement, est racontée d'une façon romanesque dans le livre d'*Esther*, lequel, de l'aveu de tous les exégètes, offre incontestablement un fond vrai. Louis XIV, s'il ne lui déplaisait pas de voir l'orgueilleuse maîtresse dont il s'était dégoûté, madame de Montespan, figurée par « l'altière Vasthi », n'aurait pas été très flatté de se voir comparé à Xerxès; mais, au temps où écrivait Racine, on s'imaginait, comme le fait voir ce passage de la préface, que l'Assuérus de la Bible était Darius ; d'autres pensaient à Artaxerxès Longue-Main : deux identifications dont l'impossibilité a été démontrée depuis. Ces deux rois de Perse ayant été favorables aux Juifs, c'est-à-dire, en style moderne, à la Foi ancienne, figure et source de la Foi nouvelle, Louis XIV pouvait très bien accepter l'assimilation, et madame de Maintenon pouvait sans le blesser se faire représenter comme étant Esther, qualifiée « Reine de Perse », dans la liste des personnages, tandis qu'elle n'est dans la légende qu'une espèce de favorite de harem. La Cour de Suze devenait tout naturellement celle de Versailles.

et, au premier rang de ces spectateurs, se trouvaient « les personnes illustres » auxquelles il fait allusion, c'est-à-dire le Roi et madame de Maintenon. Le Roi avait alors cinquante et un ans, madame de Maintenon cinquante-trois. Tous deux, depuis quelques années, commençaient à tourner à la dévotion et à songer à leur salut. Il s'agissait donc de trouver des divertissements plus ou moins pieux, pour remplacer les « spectacles profanes ». De là était né ce dessein et toute cette entreprise d'*Esther*, que Racine, converti vers le même temps que ses illustres protecteurs, était merveilleusement propre à faire réussir, et réalisa en effet comme nous le voyons. Le succès de la pièce et de la représentation ne laissa rien à désirer. « Enfin, dit le Journal de Dangeau, tout réussit à merveille. »

Le Roi fut charmé, on le croit sans peine, d'un spectaclé si nouveau, et d'une pièce sainte jouée par de telles actrices, et de tant d'allusions adroitement semées. Le Prologue, tout d'abord, avait trait à ses victoires récentes, et à celles du Dauphin, qui venait d'assister à la prise de Philipsbourg, de Mannheim et de Fraukenthal; ensuite le poète célébrait en termes transparents la fondation de cette Maison même de Saint-Louis.

C'est lui qui rassembla ces colombes timides
Éparses en cent lieux sans secours et sans guides:

Pour elles, à sa porte[1], élevant ce palais,
Il leur y fit trouver l'abondance et la paix.

Puis, à la première scène de la pièce, Esther disait (le voile était-il assez transparent?) :

Cependant mon amour pour notre nation
A rempli ce palais de filles de Sion,
Jeunes et tendres fleurs par le sort agitées,
Sous un ciel étranger comme moi transplantées.
Dans un lieu séparé de profanes témoins,
Je mets à les former mon étude et mes soins.
Et c'est là que, fuyant l'orgueil du diadème,
Lasse de vains honneurs et me cherchant moi-même,
Aux pieds de l'Éternel je viens m'humilier,
Et goûter le plaisir de me faire oublier.

On comprend bien que madame de Maintenon à son tour prît plaisir à entendre de tels vers. Toutefois, puisque nous sommes ici pour étudier sans parti pris et avec une sincérité complète, c'est le moment de voir si le sujet de cette pièce convenait aussi parfaitement à la Maison des Dames de Saint-Louis que le disait tout à l'heure l'une d'elles, madame de Caylus, et s'il était aussi conforme à l'Écriture Sainte que le prétendait Racine lui-même. On se tromperait fort si l'on prenait ses paroles au pied de la lettre. L'histoire d'Esther, telle que la raconte la Bible, est tout à fait orientale; ce n'est,

1. Tout près de Versailles. Ceci pour solenniser la translation de la maison de Noisy-le-Sec à Saint-Cyr, qui avait été une grande joie.

pour dire le mot, pas autre chose qu'une histoire de harem. A la fin d'un banquet de cent quatre-vingts jours, que donne Assuérus à sa Cour et aux gouverneurs des provinces, suivi d'un autre festin de sept jours offert au peuple de Suse, ce roi de Perse, « mis en gaieté et échauffé par le vin[1] », ordonne à sa favorite Vasthi de se montrer aux regards des convives dans toute sa beauté[2]. Elle refuse; il la répudie, et ouvre, comme c'était l'usage, un concours de beauté, pour prendre une autre favorite. Esther se présente, au nombre des vierges choisies de toutes les provinces, à ce concours pour lequel elles devaient parfumer leur corps d'huile de myrrhe pendant six mois, d'aromates pendant six autres. Elle est admise, avec un certain nombre d'élues, dans le harem; et son tour vient, au bout de quelque temps, d'être introduite chez le Roi, qu'elle a charmé plus qu'aucune autre par sa beauté et par sa grâce.

Telle est l'histoire orientale, que Racine a singulièrement atténuée et poétisée. Il en a conservé cependant quelques traits, entre autres le concours de beauté; mais il a su y mettre tous les voiles qu'Assuérus commandait d'ôter. Dans l'Écriture, Es-

1. *Quum esset hilarior, et, post nimiam potationem, incaluisset mero.* — *Esther*, I, 10.

... *Postquam vinum biberat abundanter.* — *Esther*, V, 6.
... *Postquam vino incaluerat.* — *Esther*, VII, 2.

2. *Esther*, I, 11.

ther ne fait pas les mêmes difficultés que Vasthi : au contraire, elle veut, même après qu'elle a été choisie et appelée, paraître devant le Roi sans aucun ornement [1]. Ainsi, la pudique Esther ne se trouve pas dans la Bible; c'est Racine qui l'a inventée, afin qu'elle servît de portrait à la vertueuse madame de Maintenon, et d'exemple aux *jaunes* et aux *bleues*. Ce n'est pas sans raison que le bon sens du Roi disait, pour résumer d'un mot son jugement sur cette pièce : « Racine a bien de l'esprit ! » Il est probable toutefois que Louis XIV n'avait jamais lu la Bible que dans des abrégés et des arrangements édifiants; autrement, comme il eût souri, soit de cette vertu d'Esther, soit de ces concours de beauté qu'Assuérus prenait la peine d'instituer solennellement! A Versailles, le concours était perpétuel : toutes les dames aimaient le Roi; heureuses celles qu'il daignait choisir! Et voilà comment la nouvelle Esther succéda à l'altière Vasthi.

Cette réserve habile, qui fait le charme d'Esther, c'est à Racine seul qu'elle le doit. Voici sous quelles couleurs, dans la première scène, elle présente à une amie d'enfance, qu'elle vient de retrouver, l'histoire de Vasthi et la sienne, et l'aventure de ce concours, plus ou moins voilé de périphrases, mais toujours bien un peu étrange pour les *jaunes* et pour les *bleues* :

1. *Esther*, II, 15.

Peut-être on t'a conté la fameuse disgrâce
De l'altière Vasthi dont j'occupe la place,
Lorsque le Roi, contre elle enflammé de dépit,
La chassa de son trône ainsi que de son lit.
Mais il ne put sitôt en bannir la pensée :
Vasthi régna longtemps dans son âme offensée.
Dans ses nombreux États il fallut donc chercher
Quelque nouvel objet qui l'en pût détacher :
De l'Inde à l'Hellespont ses esclaves coururent ;
Les filles de l'Égypte à Suse comparurent ;
Celles même du Parthe et du Scythe indompté
Y briguèrent le sceptre offert à la beauté.
On m'élevait alors, solitaire et cachée,
Sous les yeux vigilants du sage Mardochée ;
Tu sais combien je dois à ses heureux secours :
La mort m'avait ravi les auteurs de mes jours ;
Mais lui, voyant en moi la fille de son frère,
Me tint lieu, chère Élise, et de père et de mère.
Du triste état des Juifs jour et nuit agité,
Il me tira du sein de mon obscurité,
Et, sur mes faibles mains fondant leur délivrance,
Il me fit d'un empire accepter l'espérance.
A ses desseins secrets, tremblante, j'obéis :
Je vins ; mais je cachai ma race et mon pays.
Qui pourrait cependant t'exprimer les cabales
Que formait en ces lieux ce peuple de rivales,
Qui toutes, disputant un si grand intérêt,
Des yeux d'Assuérus attendaient leur arrêt ?
Chacune avait sa brigue et de puissants suffrages :
L'une d'un sang fameux vantait les avantages ;
L'autre, pour se parer de superbes atours,
Des plus adroites mains empruntait le secours.
Et moi, pour toute brigue et pour tout artifice,
De mes larmes au Ciel j'offrais le sacrifice.
Enfin, on m'annonça l'ordre d'Assuérus :
Devant ce fier monarque, Élise, je parus.
Dieu tient le cœur des rois entre ses mains puissantes ;
Il fait que tout prospère aux âmes innocentes,

Tandis qu'en ses projets l'orgueilleux est trompé:
De mes faibles attraits le Roi parut frappé;
Il m'observa longtemps dans un sombre silence;
Et le Ciel, qui pour moi fit pencher la balance,
Dans ce temps-là, sans doute, agissait sur son cœur
Enfin, avec des yeux où régnait la douceur:
« Soyez reine, » dit-il; et, dès ce moment même,
De sa main sur mon front posa son diadème.

Voyez-vous comme le Seigneur intervient à propos dans tout cela, et à deux reprises, pour purifier cette sélection qui, dans la légende orientale, s'accomplit simplement, sans la moindre idée religieuse, par les soins du chef des eunuques, Égée, dont c'est la fonction [1]? Remarquons, toutefois, que dans cette légende, le refus de Vasthi, offensée en sa dignité de femme, a une noblesse d'autant plus touchante qu'au harem elle ne peut venir que de la nature seule, et non de l'éducation : cette femme sent instinctivement qu'elle est une personne, et non une chose : et il n'y a qu'un despote en état d'ivresse qui puisse lui en savoir mauvais gré. Mais il ne fallait pas que Vasthi fût intéressante, ni Assuérus odieux. Racine voulant faire de cette histoire une application flatteuse à madame de Maintenon, l'ancienne gouvernante secrète des enfants du Roi et de madame de Montespan, et qui avait si habilement manœuvré qu'enfin elle avait supplanté celle à qui elle devait cette fortune et cette situation, quelle qu'elle fût.

1. *Esther*, chapitre II verset 9

Il y a donc là une altération assez grave de la légende. Mais vous sentez combien, par ce moyen, l'histoire idéalisée était agréable aux deux principaux spectateurs. Seulement, que devient alors l'assertion de la préface disant qu'on a fait la pièce « sans altérer aucune des circonstances tant soit peu considérables de l'Écriture Sainte, ce qui serait une espèce de sacrilège » ?

Ce n'est pas tout : quelque admiration que nous ayons pour le génie du poète, nous ne saurions admirer autant, ici encore, son caractère, ni son cœur. Lui qui avait flatté madame de Montespan toute-puissante, et ses deux sœurs, madame de Thianges et l'abbesse de Fontevrault, il n'hésita pas à tourner ses adulations de l'autre côté aussitôt qu'elle cessa d'être en faveur. Persuadé peut-être, en bon courtisan, que sa fidélité au Roi voulait qu'il fût infidèle comme lui à la favorite disgraciée, il flatta désormais avec le même soin l'ancienne gouvernante supplantant sa maîtresse. Dans le temps où, avec Boileau, il lisait au Roi des pages de l'histoire de son règne, les deux poètes s'aperçurent du déclin de l'une et de l'ascendant de l'autre. Louis Racine raconte en ces termes, d'après le récit de son père, cette révolution de palais : « Ces lectures se faisaient chez madame de Montespan. Tous deux (Racine et Boileau) avaient leur entrée chez elle aux heures que le Roi y venait jouer, et madame de Maintenon était ordinairement présente à la lecture. Elle avait, au rapport de Boileau, plus de

goût pour mon père que pour lui ; et madame de Montespan avait, au contraire, plus de goût pour Boileau que pour mon père; mais ils faisaient toujours ensemble leur cour, sans aucune jalousie entre eux. Lorsque le Roi arrivait chez madame de Montespan, ils lui lisaient quelque chose de son histoire ; ensuite le jeu commençait : et, lorsqu'il échappait à madame de Montespan, pendant le jeu, des paroles un peu aigres, ils remarquerent, quoique fort peu clairvoyants, que le Roi, sans lui répondre, regardait en souriant madame de Maintenon, qui était assise vis-à-vis de lui sur un tabouret [1], et qui, enfin, disparut tout à coup de ces assemblées. Ils la rencontrèrent dans la galerie et lui demandèrent pourquoi elle ne venait plus écouter leur lecture; elle leur répondit fort froidement : « Je « ne suis plus admise à ces mystères. » Comme ils lui trouvaient beaucoup d'esprit, ils en furent mortifiés et étonnés. Leur étonnement fut bien plus grand lorsque le Roi, obligé de garder le lit, les fit appeler, avec ordre d'apporter ce qu'ils avaient écrit de nouveau sur son histoire, et qu'ils virent,

1. N'étant encore que madame veuve Scarron, gouvernante secrète des enfants naturels et doublement adultérins de l'un et de l'autre, elle n'avait pas droit à un autre siège. Au reste les duchesses mêmes, aux grandes réceptions chez le Roi, n'avaient que le tabouret. Et les autres dames de la Cour, lorsque la cérémonie durait trop longtemps et qu'elles ne pouvaient plus résister à la lassitude, s'asseyaient sur le parquet, — sans même avoir droit à cela.

en entrant, madame de Maintenon assise dans un fauteuil près du chevet du Roi, s'entretenant familièrement avec Sa Majesté. Ils allaient commencer leur lecture, lorsque madame de Montespan, qui n'était point attendue, entra, et après quelques compliments au Roi, en fit de si longs à madame de Maintenon, que, pour les interrompre, le Roi lui dit de s'asseoir, « n'étant pas juste, ajouta-t-il, qu'on « lise sans vous un ouvrage que vous avez vous-même commandé ». Son premier mouvement fut de prendre une bougie pour éclairer le lecteur [1]; elle fit ensuite réflexion qu'il était convenable de s'asseoir, et de faire tous ses efforts pour paraître attentive à la lecture. Depuis ce jour, le crédit de madame de Maintenon alla en augmentant d'une manière si visible, que les deux historiens lui firent leur cour, autant qu'ils la savaient faire. Mon père, dont elle goûtait la conversation, était beaucoup mieux reçu que son ami, qu'il menait toujours avec lui [2]. »

Ainsi, la même ingratitude que nous avons observée chez Racine à l'égard de Port-Royal et

1. Ce qui sans doute eût signifié, par une espèce d'épigramme en action : « Je vois bien qu'à présent c'est moi qui tiens, comme on dit, la chandelle. » Mais l'esprit des Mortemart, se ravisant, jugea plus prudent de se contenir, de peur d'irriter le seigneur et maître qui, excédé des emportements de la dame, déjà lui échappait. — En effet madame veuve Scarron devint bientôt madame de Maintenon, ou, comme on disait, madame de Maintenant.

2. Louis Racine, *Mémoires sur la Vie de Jean Racine*, son père.

envers Molière, se retrouve encore chez lui en un temps où l'on aimerait à croire que le changement de sa vie avait amélioré son cœur. Du jour où Madame de Montespan fut décidément « reléguée loin de la Cour, dans un de ces splendides oublis qui sont le supplice des favorites-mères [1] », l'ingrat poète, qui lui devait tant, célébra sans mesure le triomphe de sa rivale. On souhaiterait du moins que l'auteur d'*Esther*, après avoir encensé la favorite aux jours de sa puissance, n'eût pas ainsi immolé sans nécessité aux pieds de la nouvelle idole « l'altière Vasthi » qu'il avait tant adulée. « Mais, pour que madame de Maintenon, sous le nom d'Esther, fût justifiée, il fallait que sa rivale fût coupable [2]. »

Vous sentez si les vers que nous venons de citer paraissaient doux aux oreilles de la nouvelle favorite du moderne Assuérus. Et ceux-ci, quand le Roi disait à Esther tremblante devant lui :

Calmez, Reine, calmez la frayeur qui vous presse ;
Du cœur d'Assuérus souveraine maîtresse,
Éprouvez seulement son ardente amitié :
Faut-il de mes États vous donner la moitié?

ESTHER.

Hé! se peut-il qu'un roi craint de la terre entière,
Devant qui tout fléchit et baise la poussière,
Jette sur son esclave un regard si serein,
Et m'offre sur son cœur un pouvoir souverain?

1 Lamartine, *Entretiens familiers sur la littérature*, — XIII.

2 *Ibid.*

ASSUÉRUS

Croyez-moi, chère Esther, ce sceptre, cet empire,
Et ces profonds respects que la terreur inspire,
A leur pompeux éclat mêlent peu de douceur,
Et fatiguent souvent leur triste possesseur.
Je ne trouve qu'en vous je ne sais quelle grâce
Qui me charme toujours et jamais ne me lasse.
De l'aimable vertu doux et puissants attraits !
Tout respire en Esther l'innocence et la paix.
Du chagrin le plus noir elle écarte les ombres,
Et fait des jours sereins de mes jours les plus sombres[1]

Dans ces vers délicieux, le Roi et sa secrète épouse, sur son fauteuil un peu en arrière, entendaient, avec quel plaisir ! vous l'imaginez aisément, exprimer leurs propres sentiments, comme en un duo merveilleux. Le Roi particulièrement était flatté encore de bien des manières, non seulement dans le prologue et dans la pièce, mais dans les

1. Dans la tragédie de Montchrestien, intitulée *Aman* dont il a été fait mention ci-dessus à la note de la page 156, voici comment la même situation est rendue. Lorsque Esther se permet de venir chez le Roi sans avoir été appelée, il fronce le sourcil; Esther, saisie d'effroi, n'a que le temps de dire à une de ses femmes :

Ha ! Rachel, soutiens-moi, soutiens-moi, je me pâme !

Assuérus alors, d'un air plus doux, la rassure en ces termes :

Ha ! ma fille ! qu'as-tu ? qu'as-tu, ma petite âme ?
Je suis ton cher époux, ma belle ; ne crains pas :
Tu ne dois pour ta faute encourir le trépas.
Pour le commun, sans plus, est faite l'ordonnance :
Esther, approche donc, change de contenance.
J'étends sur toi mon sceptre : apaise, apaise-toi,
Reine de mes désirs, baise un petit ton Roi.

chœurs. Le poète qui, dès ses débuts. en sa tragédie d'*Alexandre* et dans la préface de cette pièce, avait représenté Louis XIV sous le nom de ce héros, qui en avait donné plus tard un autre portrait non moins flatteur sous le nom de Titus, dans la pièce de *Bérénice*, venait à présent, quoique désormais converti et confit en dévotion, mais dévot à Dieu et au Roi ensemble, offrir à Sa Majesté deux portraits nouveaux et non moins charmants, celui du tout-puissant Assuérus, et celui de cette incomparable Esther, dont Saint-Simon ne trace pas une image aussi douce, non plus que du Roi lui-même, lorsqu'il s'indigne, en termes flamboyants et avec un prodigieux crescendo de colère, de l'asservissement de Louis XIV « à ses bâtards, et à leur gouvernante, devenue la sienne et celle de l'État ».

Ainsi donc la première moitié de l'événement qui fait le fond de cette pièce est une histoire de sensualité et de brutalité orientale, appropriée par Racine aux bienséances et aux conventions avouées ou secrètes de la Cour de Louis XIV, lequel est bien une sorte de sultan, lui aussi, mais de sultan chrétien ; et puis, par là-dessus, cette première partie est assaisonnée de piété, à l'usage de la Maison de Saint-Louis qui est un demi-couvent ; mais au fond, sous le voile du style poétique, c'est toujours bien l'histoire d'une sultane favorite qui,

par son habileté, en a supplanté une autre. Il est vrai que cela s'est passé avant le temps où commence l'action de la pièce. Telle est la première moitié de la fable dramatique offerte à ces enfants et à ces jeunes filles. — La seconde ne sent pas moins son Orient : c'est, comme nous pourrions dire, un conte des *Mille et une Nuits*, ou, si vous voulez, des *Mille et un Jours*, puisque la Perse en est le lieu. Ce conte-ci, assez enfantin, avait de quoi plaire à de jeunes esprits, en même temps qu'il prêtait aussi à la poésie et aux beaux vers. Un vil esclave, qui s'est poussé et élevé peu à peu à force d'intrigues, a fini par gagner la faveur du despote et devenir son ministre. Dans ce haut rang, une seule chose l'offusque : c'est la mine insolente d'un misérable qui, se tenant toujours à la porte du palais, ne s'incline jamais à son passage. Ce pli de rose trouble le sommeil du ministre. Pour se venger, il obtient d'Assuérus l'ordre de faire périr non seulement cet homme, un Juif, mais tous ceux de sa race que, des rives du Jourdain, on a emmenés en captivité aux bords de l'Euphrate. Heureusement Esther, grâce aux avis secrets fournis par cet homme mystérieux, dont elle est la nièce et comme la fille, a sauvé Assuérus de deux assassins. Le Roi veut récompenser un tel service en honorant l'homme à qui il doit la vie, et voici de quoi il s'avise.

Ce mortel qui montra tant de zèle pour moi
Vit-il encore?

ASAPH.

Il voit l'astre qui vous éclaire [1]

ASSUÉRUS.

Et que n'a-t-il plus tôt demandé son salaire?
Quel pays reculé le cache à mes bienfaits?

ASAPH.

Assis le plus souvent aux portes du palais,
Sans se plaindre de vous ni de sa destinée,
Il y traîne, Seigneur, sa vie infortunée.

ASSUÉRUS.

Et je dois d'autant moins oublier la vertu,
Qu'elle-même s'oublie. Il se nomme, dis-tu?...

ASAPH

Mardochée est le nom que je viens de vous lire.

ASSUÉRUS.

Et son pays?

ASAPH.

Seigneur, puisqu'il faut vous le dire,
C'est un de ces captifs à périr destinés,
Des rives du Jourdain sur l'Euphrate amenés.

1. Quelques-uns ont critiqué cette périphrase. Elle est cependant fort bien placée dans la bouche d'un Persan, adorateur du Soleil, et parlant à son Souverain devant lequel il s'efface : car il dit *Vous* et non pas *nous*.

ASSUÉRUS.

Il est donc Juif! O Ciel, sur le point que la vie
Par mes propres sujets m'allait être ravie,
Un Juif rend par ses soins leurs efforts impuissants!
Un Juif m'a préservé du glaive des Persans!
Mais puisqu'il m'a sauvé, quel qu'il soit, il n'importe.
Holà, quelqu'un!

HYDASPE, *entrant.*

Seigneur?

ASSUÉRUS.

Regarde à cette porte;
Vois s'il s'offre à tes yeux quelque grand de ma Cour.

HYDASPE.

Aman à votre porte a devancé le jour.

ASSUÉRUS.

Qu'il entre. Ses avis m'éclaireront peut-être.

A Aman qui entre.

Approche, heureux appui du trône de ton maître,
Ame de mes conseils, et qui seul tant de fois
Du sceptre dans ma main as soulagé le poids.
Un reproche secret embarrasse mon âme.
Je sais combien est pur le zèle qui t'enflamme:
Le mensonge jamais n'entra dans tes discours,
Et mon intérêt seul est le but où tu cours.
Dis-moi donc : que doit faire un prince magnanime
Qui veut combler d'honneurs un sujet qu'il estime?
Par quel gage éclatant, et digne d'un grand roi,
Puis-je récompenser le mérite et la foi?
Mesure tes conseils sur ma vaste puissance,
Ne donne point de borne à ma reconnaissance.

AMAN, *tout bas.*

C'est pour toi-même, Aman, que tu vas prononcer:
Et quel autre que toi peut-on récompenser [1]?

ASSUÉRUS.

Que penses-tu?

AMAN.

Seigneur, je cherche, j'envisage
Des monarques persans la conduite et l'usage;
Mais à mes yeux en vain je les rappelle tous:
Pour nous régler sur eux, que sont-ils près de vous?
Votre règne aux neveux doit servir de modèle.
Vous voulez d'un sujet reconnaître le zèle;
L'honneur seul peut flatter un esprit généreux:
Je voudrais donc, Seigneur, que ce mortel heureux,
De la pourpre aujourd'hui paré comme vous-même,
Et portant sur le front le sacré diadème,
Sur un de vos coursiers pompeusement orné,
Aux yeux de vos sujets dans Suse fût mené;

1. *Cogitans autem in corde suo Aman, et reputans quod nullum alium, nisi se, Rex vellet honorare*, etc. (*Esther*, XI, 6.) En dépit de ce verset de la bible, ici Aman, pour un grand ministre, est vraiment un peu trop sot. Un des auteurs qui ont traité ce sujet avant Racine, Du Ryer, a mieux préparé sa méprise; Assuérus lui dit :

Aman, j'aime un sujet généreux et fidèle,
De qui les grands effets m'ont témoigné le zèle;
Je l'estime, je l'aime, et lui dois tant de biens,
Que c'est trop peu pour lui du haut rang que tu tiens.

Ces paroles, ce dernier vers surtout, peuvent égarer Aman et lui faire croire que c'est lui-même qu'on veut élever encore plus haut. Du reste, il est aveuglé par cette sorte de fatalité que les Juifs appellent *pourim*, les sorts. Les *pourim* sont regardés comme l'expression de la Volonté Divine ou de la Destinée. Ce sont les *pourim* qui poussent Aman à sa perte.

Que, pour comble de gloire et de magnificence,
Un seigneur éminent en richesse, en puissance,
Enfin de votre empire après vous le premier,
Par la bride guidât son superbe coursier,
Et, lui-même marchant en habits magnifiques,
Criât à haute voix dans les places publiques;
« Mortels, prosternez-vous! C'est ainsi que le Roi
» Honore le mérite, et couronne la foi[1]. »

ASSUÉRUS.

Je vois que la sagesse elle-même t'inspire.
Avec mes volontés ton sentiment conspire.
Va, ne perds point de temps : ce que tu m'as dicté,
Je veux de point en point qu'il soit exécuté;
La vertu dans l'oubli ne sera plus cachée :
Aux portes du palais prends le Juif Mardochée :
C'est lui que je prétends honorer aujourd'hui;
Ordonne son triomphe, et marche devant lui;
Que Suse par ta voix de son nom retentisse,
Et fais, à son aspect, que tout genou fléchisse.
Sortez tous.

AMAN.

Dieux[2]!

Il sort, accablé, confondu.

Voilà la première partie du conte qui forme la seconde moitié de la pièce. Il est bien dans le tour d'esprit de ces peuples d'Orient qui passeraient leurs jours et leurs nuits à se raconter des histoires. Il est attachant, quoique peu vraisem-

1. *La foi*, c'est-à-dire la fidélité.

2. Acte II, scènes III à V.

blable, et fait un coup de théâtre qui plaît : le spectateur, comme le lecteur, ne voit qu'une chose, c'est que ce ministre perfide, tombant dans le piège dressé par son propre orgueil, est humilié et puni, tandis que Mardochée est récompensé pour le service qu'il a rendu.

Un détail curieux et bien observé dans la pièce de Racine, est celui-ci : au moment où cet orgueilleux ministre se voit ainsi humilié, forcé d'obéir et de promener par toute la ville celui qui le brave, sa femme Zarès, qui dans la Bible est représentée comme vindicative et cruelle, mais qui, ici, est seulement sans bienveillance et sans grâce, retourne le poignard dans la plaie, disant à son mari, soit avec naïveté, soit avec la malice naturelle à ce sexe :

Du reste, il n'a rien fait que par votre conseil.

Comme qui dirait : De quoi vous plaignez-vous, imbécile ? — C'est la consolation que trouve cette excellente femme pour réconforter son mari disgracié. Cela est bien saisi, on voit que Racine connaissait les femmes. Avec elles il faut réussir toujours ; dès qu'on échoue, on a tort, on est ridicule. *Vœ victis !* c'est le fond de leur nature. En effet elles n'aiment et ne doivent aimer que les forts. Ainsi le veut la sélection darwinienne.

Assuérus, s'étant acquitté envers Mardochée par

cette récompense particulière, n'en persiste pas moins dans sa résolution de détruire tous les Juifs qui sont dans ses États. Esther alors lui révèle qu'elle-même est Juive[1], et, implorant de lui la grâce de tous ses compatriotes, se jette à ses pieds :

. . . .
J'ose vous implorer, et pour ma propre vie,
Et pour les tristes jours d'un peuple infortuné
Qu'à périr, avec moi, vous avez condamné.

ASSUÉRUS, *la relevant.*

A périr! Vous? Quel peuple? et quel est ce mystère?

AMAN, *tout bas.*

Je tremble.

ESTHER.

Esther, Seigneur, eut un Juif pour son père. .
Etc. Acte III, scène IV.

Qu'Assuérus ait vécu six mois avec Esther sans lui demander qui elle est, cela n'est pas très vraisemblable pour nous autres, gens de l'Occident; en Orient, et dans un harem, cela n'a rien d'extraordinaire. Et puis cela encore est dans l'avant-scène comme l'incuriosité beaucoup plus longue d'Œdipe et de Jocaste.

1. Édisse (tel était son vrai nom) avait pris le surnom d'Esther, c'est-à-dire *Inconnue*, parce qu'étant Juive, elle voulait cacher sa race et son pays, son oncle Mardochée le lui ayant recommandé, attendu que ce mystère était nécessaire au dessein qu'il se proposait.

Le discours d'Esther pour sa nation, plaidoyer éloquent, à la fois politique et religieux, est d'une grande beauté. D'un bout à l'autre, il étincelle d'images oratoires et poétiques, cueillies de la Bible avec un art facile et large. Le poète paraphrase en vers sublimes les lieux communs éternels sur l'idée de Dieu, qui ne cesseront jamais de toucher les âmes.

Ici encore les spectateurs au courant des choses pouvaient faire un rapprochement entre l'ancienne Esther et la nouvelle, nées l'une comme l'autre d'une race proscrite, Esther juive, Françoise d'Aubigné huguenote, mais convertie comme on voyait, pour la plus grande gloire de Dieu. Toutefois, si les personnes bien renseignées de la Cour faisaient ce rapprochement dans leur pensée, on peut douter que madame de Maintenon ni Racine le voulussent faire.

Vous connaissez la fin du conte : Aman avait fait dresser, aux portes du palais, une croix haute de cinquante coudées, où il comptait faire pendre Mardochée; c'est lui-même que le Roi y fait pendre[1]. Esther, dans la Bible, ne se contente pas de la mort d'Aman : elle demande et obtient

1. A peu près, si l'on veut, comme Enguerrand de Marigny sera pendu, en 1315, au gibet de Montfaucon, construit par lui aux portes de Paris, sur la route de Saint-Denis.

que ses dix fils soient pendus avec lui. Voilà la femme à qui Racine, usant de son droit de poète, a donné « la suavité d'une colombe blessée et tendre[1] ». Ensuite, sur la demande de la vindicative favorite et sur celle de Mardochée, Assuérus accorde aux Juifs un jour plein pour exterminer leurs ennemis, avec les femmes et les enfants. Et, après qu'on en a tué cinq cents à Suse, puis trois cents autres, elle demande et obtient encore que l'on en tue autant dans chacune des autres villes de ce grand empire ; de sorte qu'on en massacre, dans toutes les provinces, soixante-quinze mille. Après quoi, on institue des fêtes solennelles, à perpétuité, pour célébrer un si beau jour. Telle est Esther dans la Bible. Vous voyez que le poète a singulièrement adouci les choses. Tous ces massacres ne sont indiqués dans la pièce que par un seul vers :

> Je leur livre le sang de tous leurs ennemis.

Racine, qui avait su peindre une Roxane terrible, a volontairement transformé cette autre tigresse, Esther. — Assuérus, en outre, lui fait donation à elle et à Mardochée de tous les biens de leur ennemi exécuté. Cette idée, quoique prise encore de la Bible n'avait rien d'étrange pour les sujets de Louis XIV,

1. Paul Albert, *Littérature française au XVII[e] siècle*, p. 334.

habitués à voir changer de maître les biens dont on dépouillait les anciens co-religionnaires de madame de Maintenon, au profit des gens orthodoxes que l'on voulait favoriser. C'était ce qu'on nommait biens de confiscation.

Je te donne d'Aman les biens et la puissance.
Possède justement son injuste opulence.
Je romps le joug funeste où les Juifs sont soumis;
Je leur livre le sang de tous leurs ennemis;
A l'égal des Persans je veux qu'on les honore,
Et que tout tremble au nom du Dieu qu'Esther adore.

Ce dernier vers paraît formidable si on le rapproche de la révocation de l'Édit de Nantes; non pas que madame de Maintenon ait été, comme on l'a prétendu, l'instigatrice ni l'inspiratrice de cette politique cruelle, de ce fanatisme odieux et insensé; mais elle n'a rien fait pour l'empêcher, et elle y applaudissait, comme presque tout le monde du reste en ce temps-là. Elle apparaissait donc sous la figure d'Esther, comme ayant été choisie par la Providence divine pour ramener le Roi à la piété, et au service absolu de la vraie Foi, par conséquent à l'esprit de sainte persécution, soit contre les Protestants, soit contre les Jansénistes. Or, l'idée de Port-Royal étant évidemment présente à l'esprit de Racine dans toute cette pièce, il y a là quelque chose de très complexe : d'un côté, il célèbre la piété d'Esther et celle du Roi, leur dévouement et leur

dévotion à la Religion orthodoxe, avec toutes les conséquences que cela comporte; de l'autre, il ne saurait avoir l'intention d'applaudir à l'inquisition et aux mauvais traitements qui peuvent menacer les saintes femmes et les pieux solitaires avec qui il vient de se réconcilier et auxquels il est attaché par tant de liens : et, en plus d'un passage, c'est de Port-Royal persécuté que les jeunes Israélites semblent pleurer les malheurs. On comprend bien pourquoi Arnauld aimait mieux *Esther* qu'*Athalie*, « l'aînée que la cadette ». — Que d'éléments divers entre-croisés! Que de couleurs contrariées et harmoniques dans ce merveilleux tapis d'Orient, copié par les Gobelins!

Pendant que nous faisons ces observations, la représentation de la pièce a suivi son cours, et s'est achevée au milieu des applaudissements dont le Roi a donné le signal. Il témoigne tout son contentement aux Dames de Saint-Louis, puis aux charmantes filles de Sion, enfin à Racine, l'habile poète qui, après Dieu, a si bien arrangé et conduit tout cela.

Revenu à Versailles, le Roi, à souper, ne parlait que d'*Esther* : de sorte que la Dauphine, Monsieur, les princes de la Maison royale et les plus grands seigneurs sollicitèrent la faveur d'être admis à voir cette merveille. Bientôt il ne fut bruit d'autre chose dans les sociétés de Paris. Trois jours après, le

Roi y mena une partie de la Cour, et plusieurs ecclésiastiques: entre autres, huit jésuites; et, avec eux, madame de Miramion, personne très pieuse et très bienfaisante, que madame de Sévigné appelle « une mère de l'Église ».

Elle-même, madame de Sévigné, mourait d'envie de venir à ce spectacle, et y vint enfin; ce fut le 19 février 1689. Cette représentation était la sixième, et fut la dernière de cette année-là; nous dirons tout à l'heure pourquoi. Bossuet, le même jour, s'y trouvait aussi. Voici le charmant récit de madame de Sévigné à sa fille : « Nous allâmes samedi à Saint-Cyr, madame de Coulanges, madame de Bagnols, l'abbé Testu et moi. Nous trouvâmes nos places gardées. Un officier dit à madame de Coulanges que madame de Maintenon lui faisait garder un siège auprès d'elle; vous voyez quel honneur! « Pour vous, Madame, me dit-il, vous pou- » vez choisir. » Je me mis avec madame de Bagnols au second banc derrière les duchesses. Le maréchal de Bellefonds vint se mettre, par choix, à mon côté droit; et, devant, c'étaient mesdames d'Auvergne, de Coislin, de Sully. Nous écoutâmes, le maréchal et moi, cette tragédie avec une attention qui fut remarquée, et de certaines louanges sourdes et bien placées, qui n'étaient peut-être pas sous les fontanges de toutes les dames. Je ne puis vous dire l'excès de l'agrément de cette pièce : c'est une chose qui n'est pas aisée à représenter, et qui ne

sera jamais imitée ; c'est un rapport de la musique, des vers, des chants, des personnes, si parfait et si complet, qu'on n'y souhaite rien. Les filles qui font des rois et des personnages sont faites exprès. On est attentif, et on n'a point d'autre peine que celle de voir finir une si aimable pièce; tout y est simple, tout y est innocent, tout y est sublime et touchant. Cette fidélité de l'histoire sainte (nous venons de voir ce qui en est; Racine avait fait accroire cela à tout le monde, et à lui-même) donne du respect; tous les chants convenables aux paroles, qui sont tirées des Psaumes ou de la Sagesse et mis dans le sujet, sont d'une beauté qu'on ne soutient pas sans larmes. La mesure de l'approbation qu'on donne à cette pièce, c'est celle du goût et de l'attention. J'en fus charmée, et le maréchal aussi, qui sortit de sa place pour aller dire au Roi combien il était content, et qu'il était auprès d'une dame qui était bien digne d'avoir vu *Esther*. Le Roi vint vers nos places, et, après avoir tourné, il s'adressa à moi et me dit : « Madame, je suis assuré que vous avez été » contente. » Moi, sans m'étonner, je répondis : « Sire, je suis charmée ; ce que je sens est au-» dessus des paroles. » Le Roi me dit : « Racine » a bien de l'esprit. » Je lui dis : « Sire, il en a » beaucoup ; mais en vérité ces jeunes personnes » en ont beaucoup aussi : elles entrent dans le » sujet, comme si elles n'avaient jamais fait autre

» chose. » Il me dit : « Ah ! pour cela, il est vrai. » Et puis Sa Majesté s'en alla, et me laissa l'objet de l'envie. Comme il n'y avait quasi que moi de nouvelle venue, i eut quelque plaisir de voir mes sincères admirations sans bruit et sans éclat. Monsieur le Prince, madame la Princesse me vinrent dire un mot; madame de Maintenon, un éclair : elle s'en allait avec le Roi. Je répondis à tout, car j'étais en fortune. — Nous revînmes le soir aux flambeaux. Je soupai chez madame de Coulanges, à qui le Roi avait parlé aussi, avec un air d'être chez lui qui lui donnait une douceur trop aimable. Je vis le soir M. le chevalier : je lui contai tout naïvement mes petites prospérités, ne voulant point les cachoter sans savoir pourquoi comme certaines personnes; il en fut content, et voilà qui est fait; je suis assurée qu'il ne m'a point trouvé, dans la suite, ni une sotte vanité, ni un transport de bourgeoise : demandez-lui. M. de Meaux (Bossuet) me parla fort de vous; M. le Prince (le grand Condé) aussi. Je vous plaignis de n'être point là; mais le moyen, ma chère enfant? On ne peut pas être partout. Vous étiez à votre Opéra de Marseille...[1] »

A toutes ces représentations, c'étaient Racine et Boileau qui faisaient les fonctions de régisseurs, et

1. Lettre du 21 février 1689.

qui, après avoir conduit les répétitions, se tenaient dans la coulisse pendant le spectacle, pour veiller aux entrées en scène. Les Dames de Saint-Louis nous disent naïvement dans leurs *Mémoires*: « Nos Demoiselles avaient d'ailleurs bonne envie de faire honneur à leurs maîtres, et que le Roi et madame de Maintenon fussent contents. Elles y allaient même si simplement, que quelques-unes, dans la peur de manquer, se mettaient à genoux derrière le théâtre et disaient des *Veni Creator*, afin d'obtenir de ne pas broncher. Et je crois que Dieu, qui voyait leur innocence et leur bonne intention, avait leur prière agréable, car elles jouaient si naturellement et de si bonne grâce (d'un air si aisé), qu'on eût dit que ce qu'elles disaient coulait de source [1]. »

Ainsi Dieu, qui avait préparé la pièce, en était aussi presque le souffleur, dans l'idée de ces bonnes Dames. — Leurs *Mémoires* donnent d'autres détails non moins curieux. Elles insistent sur ce que, malgré les spectateurs assez nombreux admis peu à peu à ces représentations, tout se passait avec beaucoup d'ordre. Nous verrons cependant tout à l'heure s'il n'y a pas lieu de faire quelque restriction sur ce point.

Lorsqu'il devait y avoir une représentation à Saint-Cyr, voici comment on procédait. Madame de Maintenon faisait faire une liste de tous ceux qui

1. Chapitre XIV.

devaient entrer, qu'on donnait à la portière, afin qu'elle n'en laissât pas passer d'autres ; et, quand le Roi était arrivé, il se mettait à la porte en dedans, et, tenant sa canne haute pour servir de barrière, il demeurait ainsi jusqu'à ce que toutes les personnes conviées fussent entrées. Alors il faisait fermer la porte. »

Ainsi, pendant que Racine et Boileau faisaient les fonctions de régisseurs, le Roi faisait celles de contrôleur.

Tous les escaliers étaient éclairés aux bougies. « Quant au théâtre, madame de Maintenon y avait mis un grand ordre. Comme il était à un bout du dortoir des *jaunes* (celles de quatorze à seize ans), les actrices avaient tout ce dortoir pour se tenir prêtes à représenter quand il était temps. Il y avait du feu, et toutes les choses nécessaires. » C'est ce que l'on appellerait aujourd'hui le foyer des artistes.

« La maîtresse générale des classes les gardait, avec les autres maîtresses, afin qu'il ne se passât rien qui ne fût dans l'ordre ; et M. Racine y était aussi, pour les faire aller et venir sur le théâtre quand il fallait. Sa conduite était si sage, qu'au besoin il aurait bien valu une maîtresse. »

Voyez-vous d'ici Racine et Boileau non seulement répétiteurs et régisseurs, mais encore, peu s'en faut, maîtresses suppléantes? Il faut avouer que tout cela est bien curieux, et un peu étrange. Je ne sais si je me trompe; mais, en m'efforçant de me

placer dans le point de vue nécessaire, je ne peux m'empêcher de m'imaginer que Racine, quoique passé à la dévotion et ayant renoncé au théâtre et aux comédiennes depuis son mariage, ne devait pas trouver ennuyeux de choisir, d'essayer, de faire répéter ces actrices d'une nouvelle sorte, si jeunes, et si charmantes. Il y avait là, pour un ancien pécheur converti, tout au moins de belles occasions de sagesse. Et aussi, sans doute, de bien intéressants sujets de comparaison (involontaires) avec ses actrices d'autrefois. J'ai peine, malgré tout, à me figurer que l'ancien amant de Marquise et de la Champmeslé, quoique ayant renoncé à Satan, à ses pompes et à ses œuvres, fût devenu un saint tout à fait. « Un jour, disent les *Mémoires* des Dames, il arriva que mademoiselle de La Maisonfort hésita un peu en jouant son rôle. M. Racine, qui était toujours derrière le théâtre, et fort attentif au succès de la pièce, s'en aperçut et en fut ému. Aussi, quand mademoiselle de La Maisonfort sortit de dessus le théâtre, il lui dit d'un air fâché : « Ah! mademoiselle, qu'avez-vous fait! Voilà une pièce perdue! » Elle, sur le mot de pièce perdue, croyant qu'elle l'était en effet par sa faute, se mit à pleurer. Lui, qui, avec tout son esprit, ne laissait pas de faire quelquefois des traits de simplicité, était peiné de l'avoir contristée ; et, craignant, comme elle devait retourner sur le théâtre, qu'il ne parût qu'elle avait pleuré, voulut aussitôt la

consoler, et, pour essuyer ses larmes, il tira son mouchoir de sa poche, et l'appliqua lui-même à ses yeux, comme on fait aux enfants pour les apaiser, lui disant des paroles douces, afin de l'encourager, et que cela ne l'empêchât pas de bien achever ce qu'elle avait encore à faire. Malgré cette précaution, le Roi s'aperçut qu'elle avait les yeux un peu rouges, et dit : « La petite a pleuré. » Quand on sut ce que c'était, et la simplicité de M. Racine, on en rit ; et lui-même aussi, qui, n'ayant en tête que la pièce, avait fait cette action sans penser le moins du monde à ce qu'elle avait de peu convenable. »

Rions-en donc aussi, je le veux bien, et croyons que M. Racine était devenu très innocent ou très vertueux dans son nouvel état de père de famille ; mais enfin il me semble que, si j'avais été la directrice de Saint-Cyr, je ne me serais fiée que de la bonne sorte à ce loup devenu berger.

Les représentations eurent donc un succès croissant. L'émulation des Demoiselles était surexcitée par la présence de tant d'illustres spectateurs. Quant au nouvel Assuérus, il ne se rassasiait point de ce divertissement si nouveau, ni de ce concours de beauté que lui offrait son Esther elle-même, et tout cela pour de si bons motifs. « Comme cette pièce était pieuse, disent les Dames, les gens d'une profession grave ne faisaient pas difficulté à y venir.

Il y eut plusieurs évêques, et des ecclésiastiques très vertueux, à qui le Roi l'accorda; d'autres, qu'il y convia. » Pomponne, un saint homme, les évêques de Beauvais, de Châlons-sur-Saône, et de Meaux (c'est-à-dire Bossuet en personne, comme nous venons de le voir), et plusieurs célèbres jésuites, entre autres le sévère Bourdaloue, assistèrent à ces représentations. Que vous dirai-je? Arnauld lui-même, « le grand Arnauld », comme on disait à Port-Royal, y vint aussi, et fut charmé, séduit. Il n'y a que le premier pas qui coûte: après avoir donné l'absolution à Phèdre, voilà qu'il raffole d'Esther; ses lettres en sont remplies. Il écrit au prince Landgrave de Hesse-Rhinfels, le 13 mars 1689: « Il faut avouer qu'il n'y a point de royaume chrétien où il y ait tant de livres propres à faire avancer les fidèles dans la piété qu'il y en a en France. Peut-être que Votre Altesse sera étonnée que je mette de ce nombre la tragédie d'*Esther;* il est vrai néanmoins qu'on n'a rien fait dans ce genre de si édifiant, et où on ait eu plus de soin d'éviter tout ce qui s'appelle galanterie, et d'y faire entrer de parfaitement beaux endroits de l'Écriture, touchant la grandeur de Dieu, le bonheur qu'il y a de le servir, et la vanité de ce que les hommes appellent bonheur; outre que c'est une pièce achevée pour ce qui est de la beauté des vers et de la conduite du sujet. »

Il y a bien quelque chose à dire sur ce der-

nier point. Les défauts de cette tragédie sont connus et avoués. Malgré la proscription des Juifs, on sent bien qu'Esther et Mardochée ne sont pas vraiment en danger: Assuérus, qui est épris d'elle, ne la fera pas mourir parce qu'elle est Juive; et il ne fera pas mourir non plus Mardochée, qui l'a sauvé de deux assassins. Nous avons remarqué en passant qu'Aman, pour un si grand ministre, tombe un peu lourdement dans le piège; et, d'autre part, pour un homme qui de si bas s'est élevé si haut, il se vante un peu bêtement de ses machinations scélérates et de ses finesses. Est-ce volontairement que le poète a donné au cruel ministre ennemi des Juifs un caractère non seulement bas et ignoble, mais sot en certains endroits? Cela prouve, en tout cas, que c'est à tort qu'on a voulu, d'après ce que semble dire madame de Caylus, voir dans ce personnage une allusion à Louvois, qui n'était ni sot, ni même méchant, à proprement parler, mais dur. Au surplus, Louvois, à ce moment, en 1689, était encore ministre: et Racine, qui d'ailleurs n'avait pas eu à se plaindre de lui, était bien trop adroit pour jeter des pierres dans son jardin.

Quant à l'absence prétendue de galanterie, le grand Arnauld, dans sa simplicité, n'y a pas regardé de bien près. La vérité est que le langoureux Assuérus, dans la manière dont il parle, non de son amour, mais de son « ardente amitié », est

déjà à mi-chemin du galant Orosmane. Ce sont deux sultans francisés.

Voilà quelques-unes des observations qui se présentent d'elles-mêmes, en ce qui regarde la conduite de la pièce et les caractères. En revanche, il est vrai que les vers sont admirables, et le style voisin de la perfection. Jamais n'apparut mieux la vérité de ce que Vauvenargues a dit de Racine : « Personne n'éleva si haut la parole, et n'y versa plus de douceur. » On comprend bien le contentement d'Arnauld, de madame de Sévigné, de tous ceux qui assistaient à la représentation de cette pièce, quand ils entendaient de si beaux vers, récités et chantés par les jeunes Demoiselles dont la fraîcheur et l'éclat se mêlaient à ces beautés graves et à ces harmonies. Quel ensemble de choses neuves, délicieuses, étranges !

Mais voilà que, pour achever l'étrangeté, on s'avisa, voulant renforcer la musique et les chants qui célébraient les louanges de Dieu, de mêler aux jeunes Demoiselles de la maison de Saint-Louis, quelques cantatrices « de la Musique du Roi », c'est-à-dire de l'Académie royale de musique; en d'autres termes, de l'Opéra. C'était un soir qu'il y avait là, au premier rang de l'assemblée, trois têtes couronnées. Ici je dois laisser parler l'historien même de Saint-Cyr, M. Lavallée, puis les bonnes

Dames, qui ne se sentent pas de joie, mais qui sont bien un peu embarrassées aussi. « La plus brillante des représentations d'*Esther* fut la quatrième, celle du 5 février 1689. Jacques II, roi d'Angleterre, venait d'être renversé du trône par son gendre, Guillaume d'Orange; il s'était réfugié en France, où Louis XIV lui donnait une magnifique hospitalité, en attendant qu'il lui fournît des troupes et des vaisseaux pour reconquérir son royaume. Il fut convié avec la reine sa femme à venir à Saint-Cyr : Louis XIV, avec sa courtoisie ordinaire, vint l'y attendre, accompagné d'une nombreuse cour; il le reçut dans la salle du Chapitre, lui montra la Maison, et lui expliqua les intentions de la fondation, sans éveiller beaucoup l'attention de ce monarque « qui paraissait insensible à tout ». Enfin il le mena à la représentation d'*Esther*.

« Nous vîmes alors, disent les Dames, trois têtes couronnées dans notre Maison, et presque tous les princes et princesses du sang. Les actrices, animées par de si augustes spectateurs et par l'empressement qu'on mettait à les voir, en prirent une nouvelle émulation et eurent un succès surprenant. La musique ne fut pas un des moindres agréments de la pièce : car, outre que nous avions de belles voix, les instruments des musiciens du Roi en relevaient l'harmonie. Le Roi avait donné, pour ce jour-là, quelques-unes de ses musiciennes, des plus sages et des

plus habiles, pour mêler avec les Demoiselles, afin de fortifier le chœur des Israélites. On les habilla comme elles, à la persane; ce qui aurait dû les confondre avec les autres; mais ceux qui ne les connaissaient pas pour être de la Musique du Roi les distinguaient fort bien pour n'être pas de nos Demoiselles, en qui on remarquait une certaine modestie et une noble simplicité, bien plus aimables que les airs affectés que se donnent les filles de cette sorte... Tout le monde convint que l'Opéra et la Comédie n'approchaient pas de ce spectacle. D'un côté, on voyait sur le théâtre de jeunes Demoiselles bien faites, fort jolies, qui représentaient parfaitement bien, qui ne disaient que des choses capables d'inspirer des sentiments honnêtes et vertueux, et dont l'air noble et modeste, sans affectation, ne donnait aux spectateurs que l'idée de la plus grande innocence. Si l'on tournait la tête de l'autre côté, on voyait cette multitude de Demoiselles, rangées pour ainsi dire en pyramide, très proprement mises dans leurs habits de Saint-Cyr qui, avec les rubans de chaque couleur qu'elles portent, faisait une diversité agréable. Pour ce qui est de la place du milieu, on y voyait les Rois, et tout ce qu'il y avait de plus grand à la Cour. »

Convenez que tout cela est de plus en plus extraordinaire, et que la Maison de Saint-Cyr, avec sa fondatrice, s'engage sur une pente de plus en plus glissante. Actrices et spectateurs, je le veux bien,

n'apportent et ne trouvent dans ces représentations « que l'idée de la plus grande innocence ». Cependant, comme le Diable se glisse partout, même parmi les choses les plus saintes, il arriva enfin ce qui devait arriver : de tant de regards entre-croisés partirent quelques étincelles, qui allumèrent secrètement des incendies, dont le feu éclata après avoir couvé. Tant de promiscuités mondaines donnèrent lieu, faut-il s'en étonner? à quelques intrigues, puis à des scandales. Il y en eut au moins deux[1]: l'un, celui de mademoiselle de Marsilly (qui jouait Zarès, femme d'Aman), se répara plus ou moins par un mariage; l'autre, celui de mademoiselle de Sainte-Osmane, n'eut point la même réparation, et s'expia au fond d'un cloître pendant tout le reste de la vie. C'est de là peut-être qu'Alexandre Dumas a pris le sujet ou l'occasion de sa comédie assez délurée, *les Demoiselles de Saint-Cyr*. Bien entendu, ce roi de l'esprit et de la fantaisie ne s'est pas fait faute de broder un peu. Lorsque parfois des critiques maussades lui reprochaient de violer l'histoire, il répondait gaiement par un mot bien joli, mais un peu vif, que l'on ne peut citer devant cet auditoire.

Ces deux accidents prouvent que le curé de Versailles, un brave homme nommé Hébert, était dans

1. Voir Paul Mesnard, *Notice* sur *Esther*, p. 426. — Hachette-Régnier, *Grands Écrivains*, *Racine*.

le vrai, et voyait plus droit et plus juste que les jésuites et les évêques de Cour, en refusant obstinément d'assister à aucune des représentations d'*Esther*, au risque de déplaire à madame de Maintenon et au Roi [1]. Avec son simple bon sens et son instinct d'honnêteté, il sentait qu'un tel spectacle, soi-disant pieux et religieux, avec ces exhibitions de jeunes filles devant un public mondain et plus que mondain, tous ces amours-propres surexcités par l'émulation et la coquetterie, avait, au fond, quelque chose de malsain, et contenait, s'il faut tout dire, un commencement de corruption inconsciente, qui avait échappé d'abord à l'attention de la haute directrice de Saint-Cyr, cette nouvelle Esther un peu mûre, essayant d'amuser son Assuérus, déjà peu amusable et trop blasé. Au surplus, le soir même de la sixième représentation, celle à laquelle avaient assisté madame de Sévigné et Bossuet, le Roi en rentrant à Versailles apprit la mort subite de la jeune reine d'Espagne, sa nièce, fille de Monsieur. Ce deuil mit fin, pour cette année-là, à tous les divertissements de la Cour.

Les représentations d'*Esther*, devant quelques hauts personnages, recommencèrent l'année suivante, 1690; il y en eut sept ou huit dans les deux premiers mois. Mais enfin on reconnut, un peu tard, les inconvénients et les dangers de ces sortes

1. *Id., op. laud.*

de solennités, plus profanes que véritablement religieuses : des scrupules trop justifiés, et les remontrances du directeur de madame de Maintenon, la décidèrent à arrêter ces mélanges. Les Demoiselles continuèrent seulement de jouer la pièce de temps en temps, entre elles et devant les Dames. Plus tard, au mois de janvier 1697, la future duchesse de Bourgogne, peu après son arrivée en France, n'ayant que douze ans, fit dans *Esther* le personnage d'une jeune Israélite.

En dehors de Saint-Cyr, défense avait été faite aux comédiens de jouer cette pièce, qui n'était pas destinée au théâtre ; cette défense, maintenue pendant trente-deux ans, fut levée seulement sous la Régence [1]. On aurait pu, d'ailleurs, disputer à quel théâtre la pièce eût dû revenir. Dangeau, lorsqu'il en parle pour la première fois, lui donne le nom d'opéra. Madame de Sévigné la nomme tantôt tragédie, tantôt comédie. Aujourd'hui, on l'appelle tragédie.

1. Ce fut à la Comédie-Française, rue des Fossés-Saint-Germain-des-Prés (aujourd'hui rue de l'Ancienne-Comédie, en face du café Procope), que l'*Esther* de Racine fut jouée, sous la Régence, pour la première fois en public. Baron, déjà vieux, fit Assuérus ; Legrand joua Mardochée ; Quinault-Dufresne, Aman ; mademoiselle Duclos, Esther ; et mademoiselle Lecouvreur, Zarès. On avait supprimé la plus grande partie des chœurs. La pièce, au dire du *Mercure*, fut écoutée « avec grand plaisir ». Cependant elle n'eut que huit représentations. On peut donc conjecturer que ce ne fut pas un très vif succès. Et c'est ce que confirme Voltaire, naturellement très peu sympathique à un tel sujet.

Ces dénominations diverses prouvent qu'*Esther*, appartenant à tous les genres à la fois, est une pièce très romantique. Racine ne la nomme ni opéra, ni comédie, ni tragédie; le privilège pour imprimer la désigne ainsi: « ouvrage de poésie, propre à être récité et à être chanté. » L'intention manifeste est d'écarter de tous les esprits la moindre idée qui pût rapprocher *Esther* d'un spectacle profane réprouvé par la Religion. Cette intention se marque dans les moindres détails : lorsqu'un personnage de la pièce doit dire quelque chose en aparté, au lieu de mettre le mot courant *à part*, comme dans toutes les autres pièces, l'auteur met ce synonyme : *tout bas*. Les Dames dans leur récit, ne disent pas que leurs jeunes actrices *jouent*, mot profane; mais, qu'elles *représentent*.

En outre, le poète a relâché un peu, et très heureusement, les entraves de l'unité de lieu. En effet, si, comme il le fait remarquer dans sa préface, « on peut dire que l'unité de lieu est observée dans cette pièce, en ce que toute l'action se passe dans le palais d'Assuérus [1], cependant comme on voulait rendre ce divertissement plus agréable à des enfants en jetant quelque variété dans les décorations, » au premier acte, « le théâtre représente

1. Corneille déjà avait demandé que l'on pût étendre l'unité de lieu à tout un palais, ou même à toute une ville. Racine est donc, ici encore, disciple de son illustre devancier, ou bien se rencontre avec lui par le seul instinct du bon sens.

l'appartement d'Esther » ; au deuxième, « la chambre où est le trône d'Assuérus » ; au troisième, « les jardins d'Esther, et un des côtés du salon où se fait le festin ; » de telle sorte que les acteurs sont censés voir les convives, mais que les spectateurs ne les voient point : cela est ingénieux et intéressant. Racine entre ici tout doucement dans la voie des libertés modernes. Il donne pour prétexte à ses hardiesses que cette variété de décors et de mise en scène est plus agréable à des enfants. Mais est-ce que tout public n'est pas un grand enfant ? La variété des décors ravive son attention, rafraîchit son esprit, l'amuse. Et tout public veut qu'on l'amuse, même dans les sujets les plus sérieux. Égayer, dans le sens classique du mot, plaire, divertir, allécher, c'est le premier secret ; et puis émouvoir si l'on peut enlever, élever, c'est le second.

Rotrou ne s'est jamais inquiété des unités de Chapelain ; Corneille a tantôt secoué, tantôt subi ce joug pesant ; Racine, dans toutes ses pièces profanes, l'a porté galamment, et a su s'en accommoder si bien, grâce à la souplesse de son génie, qu'il a fini par faire croire que ce joug était salutaire. Voltaire, et les autres à la suite, en sont demeurés persuadés. Ce qui a fait dire à Stendhal, admirant les grands poètes dramatiques du dix-septième siècle, et les comparant à leurs épigones dégénérés : « Ils s'élançaient dans la carrière chargés de fers, et ils les portaient avec tant de

grâce, que des pédants sont parvenus à persuader aux Français que de pesantes chaînes sont un ornement indispensable dès qu'il s'agit de courir. » Mais ici Racine lui-même commence à s'en dégager; il se révèle sous un nouvel aspect. N'étant plus devant le public et devant le tribunal des savants, tribunal qui s'est institué lui-même et que les poètes ont subi avec une docilité bien étonnante (« Monsieur Heinsius, un si grand homme! » dit respectueusement l'auteur du *Cid*), Racine, n'ayant pour juges cette fois que madame de Maintenon, le Roi et Despréaux, peut oser davantage, et s'affranchit.

Après avoir cueilli la fleur du génie grec, et s'être assimilé la moelle de l'esprit romain, ici il enlève d'une main aisée les richesses de la poésie hébraïque, et fait voir une fois de plus la souplesse, l'adresse de son génie.

Elles éclateront encore davantage et avec plus de puissance dans son dernier chef-d'œuvre, tiré aussi de l'Écriture. On a pu nommer *Esther* une idylle biblique : cette Édisse, ainsi tranformée, est une sœur de Bérénice; mais nous allons voir apparaître des personnages orientaux d'une bien autre envergure, d'un bien autre souffle, et d'une bien autre couleur, Athalie et Joad. Le drame où ils se meuvent avec un jeune enfant, sera, sans oublier le *Saint-Genest* de Rotrou, ni *Esther* elle-même, la pièce la plus romantique du siècle de Louis XIV [1].

1. *Esther* est restée au répertoire; mais on ne la joue que de loin en loin, peut-être à cause de la difficulté des chœurs:

car souvent on les supprime; on ne les donne que par extraordinaire, quand la Comédie se met en frais. On ne considère pas que supprimer les chœurs d'*Esther*, c'est enlever à la pièce une partie non seulement de sa beauté, mais de ce que l'on pourrait nommer sa vérité idéale. — A peu près de même, lorsqu'on joue *le Bourgeois Gentilhomme* sans les ballets, on lui ôte beaucoup de son agrément et de sa vie. C'est un oiseau à qui on a coupé les ailes. — M. Auguste Vacquerie disait avec raison, il y a une vingtaine d'années, pour protester contre ces mutilations : « On joue *le Cid* sans le rôle de l'Infante, et *Cinna* sans le rôle de l'Impératrice. Quant à Molière, on a violemment arraché de son œuvre touffue toutes les plantes bizarrement grimpantes de la fantaisie, les intermèdes, les ballets, et tous ces caprices de danse et de bergerie, qui traversent son théâtre comme la rêverie traverse la pensée. » — *Profils et Grimaces,* Paris, Pagnerre, 1864, 4ᵉ édition, p. 229. — C'est peut-être sur cette juste réclamation que l'administrateur de la Comédie-Française, M. Émile Perrin, a rétabli le rôle de l'Infante.

Mademoiselle Rachel joua le rôle d'Esther pour la première fois le 28 février 1839. Cette date avait été choisie à dessein, parce qu'elle se trouvait coïncider, cette année-là, avec le jour où les Israélites continuent de célébrer l'anniversaire de leur délivrance, grâce à l'intervention d'Esther, selon la légende d'où cette pièce a été tirée. C'est sous le nom de *pourim,* les sorts, que les Israélites célèbrent chaque année, le 14 et le 15 du mois d'*adar,* cette fête commémorative non seulement de leur salut, mais de leurs vengeances. Ils s'y préparent la veille par un jour d'abstinence qui se nomme « le jeûne d'Esther ». Le jour même de la fête, « en lisant *le Livre d'Esther*, le lecteur de la Synagogue, à cinq endroits marqués, pousse des cris terribles pour effrayer les femmes et les enfants. Chaque fois qu'on prononce le nom d'Aman, tous les auditeurs, grands et petits, frappent du pied ou avec des marteaux sur l'image d'Aman pendu à la potence, ou sur son nom, et même sur tout ce qui se présente. » — Rohrbacher, *Histoire universelle de l'Église catholique,* t. III. p. 123.

Au reste, l'illustre tragédienne israélite n'eut pas beaucoup de succès dans ce rôle, et ne le joua que trois ou quatre fois en tout.

TREIZIÈME LEÇON



ATHALIE

Racine, « mis en goût par le succès d'Esther », dit madame de Caylus, songea à tirer encore de l'Écriture Sainte une autre pièce, conçue dans des proportions plus hautes, et composa *Athalie*, en 1689 et 90. Elle fut jouée en 1691 [1], mais non avec la même fortune.

1. Onze ans auparavant, le 19 août 1658, à la distribution des prix du collège de Clermont (aujourd'hui Louis-le-Grand), les Jésuites qui le dirigeaient avaient fait jouer une tragédie latine, *Athalia*, dans laquelle le Grand-Prêtre cachait le petit Joas sous des habits de fille, comme Achille à Scyros chez Lycomède. Le gazetier Loret assista à cette représentation, pour ses quinze sous, détail curieux, qui montre que ces solennités n'étaient pas gratuites :

> Là, dans une assez bonne place
> Je me mis et me cantonnai,
> Pour quinze sols que je donnai.

Nous avons vu les inconvénients, les abus de ces représentations, ces promiscuités étranges de filles d'Opéra avec les Demoiselles de Saint-Cyr ; sans compter Racine lui-même et ses étourderies singulières, et le Roi, avec ses yeux qui voyaient tout; nous avons dû même noter deux accidents auxquels donnèrent lieu ces exhibitions de jeunes filles sur un théâtre aux yeux de tant de brillants personnages. On s'aperçut enfin qu'on eût mieux fait de ne pas s'engager dans cette voie. C'est pourquoi *Athalie*, bien que très supérieure à *Esther*, n'eut pas la chance d'être représentée avec autant de pompe; ce fut dans une chambre sans théâtre, dans *la classe bleue;* les Demoiselles n'avaient pour costumes que leur uniforme, auquel on avait seulement ajouté quelques rubans et quelques perles.

Il y eut d'abord, le 5 janvier 1691, une sorte de répétition générale, devant le Roi et madame de Maintenon presque seuls. Après quoi ils invitèrent le roi et la reine d'Angleterre à venir voir la pièce, avec cinq ou six personnes, parmi lesquelles se trouvait Fénelon, alors précepteur du duc de Bourgogne. Cette tragédie parut belle, mais ne présentait pas aux deux principaux spectateurs les mêmes allusions flatteuses qu'*Esther*. Madame de Maintenon, toutefois, eut le bon goût et le bon sens de déclarer que c'était la plus belle qu'on eût jamais vue.

Sur les remontrances de son directeur, l'abbé Go-

-let Des Marais[1], elle avait compris que son devoir était de supprimer désormais à Saint-Cyr les représentations solennelles. Mais le Roi était d'un autre avis et s'y refusait. Le moderne Assuérus se plaisait à ces concours de beauté : preuve que madame de Maintenon et son directeur avaient raison de vouloir y mettre fin. Elle n'y réussit pas du premier coup. On s'y achemina par des concessions, quelques-unes encore assez périlleuses : cette année-là et les deux suivantes, le Roi obtint que les Demoiselles vinssent plusieurs fois à Versailles jouer la pièce dans sa chambre, en présence des princes du sang et de quelques seigneurs. Les Demoiselles étaient amenées dans les carrosses du Roi, et « gardées par des dames de la Cour, pieuses et âgées, » dit-on. Elles jouaient sans aucun apparat de costume. L'effet qu'elles produisaient n'en fut pas refroidi : cette simplicité, loin de gâter rien, avait bien sa grâce piquante. Et, justement pour cette raison, madame de Maintenon réussit enfin à supprimer cela aussi. Elle voulut que tout se passât dorénavant dans la Maison de Saint-Cyr, entre les Demoiselles et les Dames toutes seules. Ce fut une réforme radicale cette fois, et dont elle traça les règles par écrit, probablement sous la dictée de son directeur : « Renfermez, dit-elle aux Dames, ces amusements dans votre Maison, et ne les faites jamais en

1. Qui devint évêque de Chartres.

public, sous quelque prétexte que ce soit. Il sera toujours dangereux de faire voir à des hommes des filles bien faites, et qui ajoutent des agréments à leur personne en faisant bien ce qu'elles représentent. N'y souffrez donc aucun homme, ni pauvre ni riche, ni vieux ni jeune, ni prêtre ni séculier; je dis, même un saint, s'il y en a sur la terre. » C'était, comme vous voyez, la contre-partie absolue, et par conséquent le désaveu complet, de tout ce qu'on avait fait à l'occasion d'*Esther*.

Dans ces conditions nouvelles, les spectacles de Saint-Cyr ne cessèrent point tout à fait, mais devinrent assez rares. On jouait seulement pour quelques dames qu'amenait madame de Maintenon, toujours dans la classe bleue, les actrices en uniforme de la Maison, et en toute simplicité. Cela devait paraître un peu fade à celles qui avaient joué *Esther* avec tant d'éclat.

Racine, de son côté, dans ces circonstances, quelque détaché qu'on le représente du monde et de la gloire désormais, ne fut plus tenté de faire de nouvelles pièces. Il faut dire aussi qu'*Athalie*, trop grandiose pour un si petit cadre, n'avait pas eu tout son effet. Il semble que, sans se l'avouer à lui-même, l'amour-propre d'auteur, qui ne meurt jamais, ait voulu en appeler au public : *Athalie* parut imprimée en 1691; mais elle ne réussit guère d'abord dans le monde. Une vieille femme, un enfant et un prêtre, y avait-il bien là de quoi intéresser les gens?

Cette froideur du public ne put que confirmer l'auteur dans ses idées de renoncement au théâtre : et, pendant huit ans qu'il vécut encore, il ne composa plus, en fait de poésie, que quelques cantiques. Bref, Racine put douter de son œuvre suprême et croire qu'il s'était trompé. Boileau, seul, toujours ferme dans son sens littéraire et dans son amitié, tint bon, et lui affirma qu'*Athalie* était son chef-d'œuvre.

Nous disons, nous : un de ses chefs-d'œuvre ; un des plus hauts, et le plus sévère ; nous devons ajouter : le moins sympathique par le fond au public des temps nouveaux, quoique extrêmement théâtral et plein d'effets et de contrastes romantiques. Ne vous attendez donc pas à trouver ici le même agrément qui faisait partie du sujet d'*Esther* et de l'histoire des représentations de cette pièce. Il faut prendre les sujets comme ils viennent, et savoir étudier sévèrement les choses sévères. Le fond et l'esprit de la pièce sont d'un fanatisme sauvage, à peine voilé par la poésie. De même que, en ce qui regarde la pièce précédente, nous avons vu comment Racine, ayant emprunté au livre d'*Esther* une histoire de harem assez grossière, avait su, avec une habileté curieuse et un art infini, la transformer et l'idéaliser pour l'accommoder aux personnes auxquelles il destinait la pièce, c'est-à-dire d'une part aux Demoiselles de Saint-Cyr qui devaient la jouer, de l'autre aux deux principaux spectateurs,

Madame de Maintenon et le Roi; de même, pour *Athalie*, et avec un art encore plus grand peut-être, empruntant à la Bible un sujet d'une férocité singulière, il va recouvrir ce fond barbare des draperies éclatantes d'un style prestigieux et des couleurs de la poésie religieuse la plus sublime, propre à séduire les imaginations, surtout celles des spectateurs du dix-septième siècle, mieux disposés que ceux du siècle suivant et surtout que ceux du nôtre à sympathiser avec le fanatisme sacerdotal et monarchique, qui est l'âme de cette tragédie et qui y remplace les passions de l'amour.

Rappelons le point de départ du sujet, qui égale presque en horreurs et en atrocités l'histoire des Atrides. Il est tiré du livre des *Rois*, IV, 11, et des *Paralipomènes*, II, 23 et 24. Pour l'expliquer clairement, il ne faut pas manquer de faire la distinction entre les rois de Juda et les rois d'Israël. Ceux de Juda régnaient à Jérusalem, ceux d'Israël à Samarie. Achab et Jézabel étaient roi et reine d'Israël, c'est-à-dire d'un pays ennemi de Juda et de son culte. Jézabel était de Syrie : c'est pour cela qu'elle favorisait le culte de Baal. Leur fille, Athalie, épousa Joram, roi de Juda. D'autre part, à Samarie, Jéhu, à l'aide de l'influence de quelques prophètes hostiles au culte de Baal (c'étaient les révolutionnaires du temps), s'insurgea contre le roi d'Israël, qui était alors Joram fils d'Achab et de Jézabel, et frère d'Athalie (autre

que le Joram de Juda), et le tua. Quoique ayant pris parti pour Jéhovah contre Baal, il n'en était pas moins un infidèle au point de vue de Juda, parce qu'il sacrifiait « sur les hauts lieux », et non au Temple de Jérusalem, et adorait même le Veau d'or (ou plutôt le Taureau d'or)[1].

Ochosias succéda à son père sur le trône de Juda. Après avoir régné un an, étant allé rendre visite au roi d'Israël, frère d'Athalie, il fut tué par l'ordre de Jéhu, ainsi que les soixante-dix fils d'Achab[2] (Athalie dit *quatre-vingts*, au vers 714, acte II, scène VII, mais apparemment par hyperbole oratoire). Jéhu fit aussi jeter par les fenêtres du palais de Samarie la reine Jézabel, dont le corps fut dévoré par les chiens. Sa fille, Athalie, ayant appris à Jérusalem tous ces massacres, voulut de son côté détruire la race royale de David, et, comme il n'y avait plus entre elle et le trône que les enfants d'Ochosias, ses petits-fils, elle les égorgea tous, et devint reine[3]. Un seul échappa, sans qu'elle en sût rien, et, ramassé entre les ca-

1. Nous parlons ici comme Racine et les orthodoxes; mais le fait est que le Taureau d'or était encore Jéhovah sous sa forme primitive, qui subsistait dans le royaume d'Israël.

2. « Or le roi Achab (mari de Jézabel) avait soixante-dix fils, *filii regis septuaginta* qui étaient nourris chez les premières personnes de la ville (de Samarie). Lorsque ces personnes eurent reçu les lettres de Jéhu, elles prirent les soixante-dix fils du Roi et les tuèrent. Et leurs têtes furent mises dans des corbeilles. » — *Rois,* IV, VIII, 4.

3. L'an 876 avant Jésus-Christ

davres par Josabeth, sa tante, sœur d'Ochosias, et femme du grand prêtre Joïada ou Joad, fut caché et élevé dans le Temple.

Tel est le point de départ de la pièce, l'entrée de jeu. Ces égorgements par monceaux sont indiqués dans la tragédie de Racine comme dans le texte biblique. Au second acte, scène V, Athalie s'applaudit de sa fermeté et de sa vigueur :

Oui, ma juste fureur, et j'en fais vanité,
A vengé mes parents sur ma postérité.
J'aurais vu massacrer et mon père et mon frère,
Du haut de son palais précipiter ma mère,
Et dans un même jour égorger à la fois
(Quel spectacle d'horreur !) quatre-vingts fils de rois;
Et pourquoi? pour venger je ne sais quels prophètes
Dont elle avait puni les fureurs indiscrètes;
Et moi, reine sans cœur, fille sans amitié,
Esclave d'une lâche et frivole pitié,
Je n'aurais pas du moins à cette aveugle rage
Rendu meurtre pour meurtre, outrage pour outrage,
Et de votre David traité tous les neveux
Comme on traitait d'Achab les restes malheureux?
Où serais-je aujourd'hui si, domptant ma faiblesse,
Je n'eusse d'une mère étouffé la tendresse;
Si de mon propre sang ma main versant des flots
N'eût par ce coup hardi réprimé vos complots?

Oui, *hardi :* voilà comme on parle avec vérité. Tel autre poète lui aurait fait dire : J'ai répondu à des crimes par des crimes. Rappelez-vous comme parle Phocas, dans l'*Héraclius* de Corneille. Racine ne commet pas cette faute. Athalie, ayant accompli son

coup d'État, gouverne avec énergie, depuis plus de huit ans. Son usurpation semble consacrée par le succès.

Le Ciel même a pris soin de me justifier,

dit-elle, comme tous les criminels de cette sorte. Elle a trouvé quelques prêtres pour bénir ses attentats : entre autres, Mathan, « prêtre apostat », dit la liste des personnages. Les principaux chefs de l'armée se sont ralliés au fait accompli : Abner, entre autres, que la liste désigne par ces mots : « l'un des principaux officiers des rois de Juda ».

La politique extérieure de l'usurpatrice, ainsi qu'elle-même l'expose dans ce discours éloquent, ne manque ni d'habileté ni de bonheur :

Je ne veux point ici rappeler le passé,
Ni vous rendre raison du sang que j'ai versé :
Ce que j'ai fait, Abner, j'ai cru le devoir faire.
Je ne prends point pour juge un peuple téméraire[1] ;
Quoi que son insolence ait osé publier,
Le Ciel même a pris soin de me justifier :
Sur d'éclatants succès ma puissance établie
A fait jusqu'aux deux mers respecter Athalie ;
Par moi Jérusalem goûte un calme profond ;
Le Jourdain ne voit plus l'Arabe vagabond,
Ni l'altier Philistin par d'éternels ravages,
Comme au temps de vos rois, désoler ses rivages ;
Le Syrien me traite et de reine et de sœur ;
Enfin de ma maison le perfide oppresseur,
Qui devait jusqu'à moi pousser sa barbarie,
Jéhu, le fier Jéhu, tremble dans Samarie ;

1. *Téméraire* au sens latin, c'est-à-dire incapable de raisonner et de comprendre.

De toutes parts pressé par un puissant voisin
Que j'ai su soulever contre cet assassin,
Il me laisse en ces lieux souveraine maîtresse.

Elle se félicite donc du succès de sa vigoureuse initiative, comme on dit, quand tout à coup un songe affreux vient troubler ce contentement. Ce songe n'est pas un simple ornement littéraire, comme celui de Camille dans *Horace*, ou de Pauline dans *Polyeucte;* il est le germe de la pièce : le drame entier s'y trouve contenu, comme le chêne dans le gland.

Je jouissais en paix du fruit de ma sagesse;
Mais un trouble importun vient, depuis quelques jours,
De mes prospérités interrompre le cours.
Un songe (me devrais-je inquiéter d'un songe?)
Entretient dans mon cœur un chagrin qui le ronge. .

Athalie a vu dans ce songe sa mère Jézabel, qui lui a prédit la vengeance du « cruel Dieu des Juifs » :

« Le cruel Dieu des Juifs l'emporte aussi sur toi;
Je te plains de tomber dans ses mains redoutables,
Ma fille! » En achevant ces mots épouvantables,
Son ombre vers mon lit a paru se baisser;
Et moi, je lui tendais les mains pour l'embrasser;
Mais je n'ai plus trouvé qu'un horrible mélange
D'os et de chairs meurtris et traînés dans la fange,
Des lambeaux pleins de sang, et des membres affreux
Que des chiens dévorants se disputaient entre eux.

ABNER.

Grand Dieu!

ATHALIE.

Dans ce désordre, à mes yeux se présente
Un jeune enfant couvert d'une robe éclatante,
Tels qu'on voit des Hébreux les prêtres revêtus.
Sa vue a ranimé mes esprits abattus;
Mais, lorsque, revenant de mon trouble funeste,
J'admirais sa douceur, son air noble et modeste,
J'ai senti tout à coup un homicide acier
Que le traître en mon sein a plongé tout entier.
De tant d'objets divers le bizarre assemblage
Peut-être du hasard vous paraît un ouvrage;
Moi-même, quelque temps, honteuse de ma peur,
Je l'ai pris pour l'effet d'une sombre vapeur;
Mais de ce souvenir mon âme possédée
A deux fois en dormant revu la même idée;
Deux fois mes tristes yeux se sont vu retracer
Ce même enfant toujours tout prêt à me percer.

Vous entrevoyez la pièce. Athalie, dans le trouble d'esprit que lui cause cette vision, est poussée par un vague instinct vers le Temple des Juifs: elle y entre, avec la pensée toute nouvelle de chercher à apaiser leur Dieu; mais voilà que, dans le Temple même, elle retrouve ce fantôme, cet enfant qui trois fois lui est apparu en songe, prêt à la tuer; elle l'aperçoit de loin, debout à côté du grand prêtre.

. . . .
Mais bientôt à ma vue on l'a fait disparaître.

Cela est en récit, soit parce qu'à cette époque une mise en scène suffisante était impossible, soit parce que le récit, laissant plus d'espace et de jeu à

l'imagination, fait un tableau plus frappant que n'eût été, sur le théâtre, l'imitation de la réalité.

Athalie, à la suite de cette découverte, qui donne à ses trois visions nocturnes un commencement de réalité, n'a plus qu'une pensée : revoir de plus près et interroger cet enfant mystérieux. Mathan, le prêtre impie et cruel, n'hésite point à conseiller de le tuer : c'est, suivant lui, le seul moyen de couper court à toute inquiétude.

> Le Ciel nous le fait voir un poignard à la main ;
> Le Ciel est juste et sage, et ne fait rien en vain :
> Que cherchez-vous de plus ?
>
> ABNER.
>
> Mais, sur la foi d'un songe,
> Dans le sang d'un enfant voulez-vous qu'on se plonge ?
> Vous ne savez encor de quel père il est né,
> Quel il est.
>
> MATHAN.
>
> On le craint, tout est examiné.
> A d'illustres parents s'il doit son origine,
> La splendeur de son sort doit hâter sa ruine ;
> Dans le vulgaire obscur si le sort l'a placé,
> Qu'importe qu'au hasard un sang vil soit versé ?

Tel est l'effroyable dilemme de ce Tartufe politique, qui, comme l'autre, a toujours le Ciel à la bouche et en fait un si bel usage. Abner ne peut s'empêcher de lui dire :

> Hé quoi ! Mathan, d'un prêtre est-ce là le langage ?

La question qui se pose implicitement et qui est l'âme de cette tragédie, vous la pressentez : l'enfant périra-t-il, ou règnera-t-il ? car on voit bien déjà que c'est Joas, le fils et l'héritier légitime d'Ochosias, qui a été sauvé, élevé en secret sous le nom d'Éliacin. « Cette tragédie a pour sujet, dit l'auteur dans sa préface, Joas reconnu et mis sur le trône ; et j'aurais dû, dans les règles, l'intituler : *Joas*. Mais, la plupart du monde n'en ayant entendu parler que sous le nom d'*Athalie*, je n'ai pas jugé à propos de la leur présenter sous un autre titre, puisque d'ailleurs Athalie y joue un personnage si considérable, et que c'est sa mort qui termine la pièce. »

Chose curieuse : dans un sujet qui au premie coup d'œil paraît uniquement biblique, Racine, pour ce rôle d'Éliacin et pour cette scène entre lui et la Reine, a emprunté un certain nombre d'idées et de traits à une tragédie grecque. C'est à la pièce d'Euripide qui est intitulée : *Ion*.

Ion est, comme Éliacin, un adolescent dont les parents sont inconnus, et qui a été recueilli et élevé dans un temple. Comme lui aussi, il est attaché au culte du Dieu. Dans l'une comme dans l'autre pièce, par suite d'événements merveilleux, cet adolescent se trouve rapproché de parents cruels qui, sans le connaître, veulent le perdre. Le dialogue entre le jeune Ion et la princesse

Créuse, qui se trouvera être sa mère, a probablement inspiré à notre poète le dialogue entre le jeune Éliacin et la Reine. Il y a joint quelques traits pris d'un autre dialogue qui vient ensuite entre Ion et Xouthos, lorsque celui-ci lui propose de l'emmener dans son palais. C'est donc encore à son cher Euripide que Racine a emprunté cette situation générale, et le lieu de la scène, qui est le vestibule d'un temple, et un certain nombre de vers; ceux-ci entre autres :

> Je suis, dit-on, un orphelin
> Entre les bras de Dieu jeté dès ma naissance,
> Et qui de mes parents n'eus jamais connaissance.
> . . . .
> Ce temple est mon pays, je n'en connais point d'autre.
> . . . .
> Venez dans mon palais, vous y verrez ma gloire.
> — Moi, des bienfaits de Dieu je perdrais la mémoire?
> . . . .
> Tous les jours je l'invoque, et d'un soin paternel.
> Il me nourrit des dons offerts sur son autel.

Et ces deux autres vers charmants, dont le germe du moins se trouve aussi dans la pièce grecque :

> Et, soit frayeur encore, ou pour me caresser,
> De ses bras innocents je me sentis presser.

On a ici une nouvelle occasion d'observer comme la poésie grecque sait ennoblir les plus humbles détails, mêlés aux plus grandes images; par exemple, dans

ces paroles d'Ion : « Déjà resplendit au-dessus de la Terre le quadrige éblouissant du Soleil ; les astres, devant sa flamme, s'enfuient dans la nuit sacrée. Sur les inaccessibles sommets du Parnasse les rayons de ses roues étincellent aux yeux des mortels. La fumée de la myrrhe sèche vole vers la voûte du temple... Occupons-nous des soins qui, depuis mon enfance, sont commis à mon zèle : avec des branches de laurier, en répandant une fraîche rosée, purifier l'entrée de cette sainte demeure, et la décorer de guirlandes ; en écarter à coups de flèches les nuées d'oiseaux qui profaneraient les offrandes. Puisque je n'ai ni mère ni père, je sers le temple qui m'a nourri. Allons, jeune et frais rameau de laurier, viens avec moi nettoyer l'aire du temple de Phœbus ! Cueilli des jardins immortels où les rosées célestes forment d'éternels ruisseaux et inondent de fraîcheur la chevelure sacrée du myrte, viens, balayons les dalles saintes ; accomplissons la tâche accoutumée, comme chaque jour au premier essor de l'aile rapide du Soleil. »

Ainsi, chez le poète grec, les détails les plus familiers se mêlent sans effort et sans crainte aux traits de la poésie la plus vive. Ce jeune serviteur du temple, occupé à en arroser et à en balayer le vestibule, voilà sans doute un tableau assez réaliste, comme on dirait aujourd'hui. Il est vrai que, s'il le balaye, c'est avec les branches du laurier sacré, et que, s'il arrose les parvis du temple de

Delphes, c'est avec « l'onde de Castalie, pareille à l'argent, et puisée dans des arrosoirs d'or »[1]. Sous Louis XIV, on n'eût osé présenter de pareils détails ni aux yeux, ni même à l'imagination du spectateur; Racine a donc choisi, pour exprimer des fonctions analogues, quelques détails plus relevés et plus conformes à ce que l'on voyait tous les jours :

Quelquefois, à l'autel,
Je présente au grand prêtre ou l'encens ou le sel.

Et d'autres semblables.

A part ces imitations d'une tragédie païenne, la pièce de Racine est toute biblique, et d'une couleur hébraïque très intense. C'est par là aussi qu'elle est romantique: car, à ne considérer les choses qu'au point de vue littéraire, qu'y a-t-il de plus romantique que la Bible? Nous avons pu déjà l'observer à propos d'*Esther*, les beautés de style de la Bible, aussi bien que celles d'Homère, d'Eschyle, de Dante, de Guillem, de Shakspeare, ont assez de force pour passer jusqu'à nous à travers toutes les traductions, comme la lumière du soleil à travers les nuages, les atmosphères et les distances énormes qui nous séparent de cet astre, source de la vie terrestre.

1. Vers 95 et 435.

La scène de l'entrevue entre la vieille Reine et le jeune enfant est de l'effet le plus neuf. Le spectateur pressent que Éliacin est le petit-fils de cette femme cruelle qui l'interroge, de cette grand'-mère unique en son genre, qui a fait égorger tous les siens, et à qui celui-là seul a échappé par miracle. Cette scène, « une des plus tragiques et des plus naïves en même temps qui soient sur aucun théâtre »[1], met face à face l'usurpatrice et l'enfant mystérieux, instrument prochain des vengeances célestes. Elle offrait un attrait de plus et était, si l'on ose ainsi dire, plus piquante encore lorsqu'elle était représentée par mademoiselle Rachel et sa jeune sœur, l'une jouant le rôle d'Athalie, l'autre celui d'Éliacin. La grande artiste y mettait une familiarité tragique, un ton impérieux, simple et terrible, un calme effrayant; quelque chose de napoléonien; par exemple lorsqu'elle apostrophait Josabeth :

> Pourquoi vous pressez-vous de répondre pour lui ?

ou bien, lorsqu'elle lui disait, au moment de sortir :

> Mais nous nous reverrons. Adieu. Je sors contente:
> J'ai voulu voir; j'ai vu.

Scène des plus émouvantes en effet : car, si Athalie, par quelqu'une des répliques de l'enfant, venait à

1. Lamartine, *Entretiens familiers de Littérature*, XIIIe Entretien.

reconnaître qui il est, peut-être le tuerait-elle sur l'heure, comme elle a tué tous les autres. Aussi lorsqu'elle vient à lui dire :

Vous n'êtes point sans doute un enfant ordinaire,

on se demande si elle aurait deviné ; on palpite à ce duel, qui semble inégal, entre une reine artificieuse, vieillie dans les crimes, en cheveux gris sous sa couronne, et l'ingénuité d'un enfant de dix ans. On sent toutefois que celui-ci est, sans le savoir, soutenu, protégé, inspiré par la justice et la sagesse éternelles.

Daigne mettre, grand Dieu, ta sagesse en sa bouche.

A la vérité, il débite et récite un peu les maximes dont le grand prêtre et Josabeth l'ont nourri. Mais cela ne blesse pas la vérité dramatique, si l'on songe que le grand prêtre réserve cet enfant, ce jeune prince, l'enfant du miracle, à une restauration monarchique légitime. Il a donc dû l'emboire de ses maximes; et l'enfant, qui en est rempli, les répète sans presque y songer.

Remarquons aussi que le grand prêtre a cru devoir, par prudence, le tromper sur son origine, ainsi que vous allez voir.

ATHALIE.

Comment vous nommez-vous?

JOAS.

J'ai nom Éliacin.

ATHALIE.

Votre père ?

JOAS.

Je suis, dit-on, un orphelin
Entre les bras de Dieu jeté dès ma naissance
Et qui de mes parents n'eus jamais connaissance.

ATHALIE.

Vous êtes sans parents ?

JOAS.

Ils m'ont abandonné.

ATHALIE.

Comment ? et depuis quand ?

JOAS.

Depuis que je suis né.

ATHALIE.

Ne sait-on pas au moins quel pays est le vôtre ?

JOAS.

Ce Temple est mon pays, je n'en connais point d'autre

ATHALIE.

Où dit-on que le sort vous a fait rencontrer ?

JOAS.

Parmi des loups cruels prêts à me dévorer.

ATHALIE.

Qui vous mit dans ce Temple ?

JOAS.

Une femme inconnue,
Qui ne dit point son nom, et qu'on n'a point revue.

Ainsi le grand prêtre et sa femme, à bonne intention sans doute, ont trompé l'enfant au moyen d'un pieux mensonge [1]. Quelle est, en effet, la vérité? La voici, telle que la rappelle Josabeth à son mari dans un autre passage.

De princes égorgés la chambre était remplie;
Un poignard à la main, l'implacable Athalie
Au carnage animait ses barbares soldats,
Et poursuivait le cours de ses assassinats.
Joas, laissé pour mort, frappa soudain ma vue :
Je me figure encor sa nourrice éperdue,
Qui devant les bourreaux s'était jetée en vain,
Et, faible, le tenait renversé sur son sein.
Je le pris tout sanglant. En baignant son visage
Mes pleurs du sentiment lui rendirent l'usage;

1. Rapprochez de ce passage celui-ci, à la seconde scène du premier acte:

JOSABETH.

Sait-il déjà son nom et son noble destin?

JOAD.

Il ne répond encor qu'au nom d'Éliacin,
Et se croit quelque enfant rejeté par sa mère
A qui j'ai par pitié daigné servir de père.

Et, soit frayeur encore, ou pour me caresser,
De ses bras innocents je me sentis presser[1].

C'est donc réellement sa tante Josabeth, qui a pris l'enfant tout sanglant et l'a emporté dans le Temple; et ce n'est point « une femme inconnue [2]. » Mais elle et son mari ont jugé nécessaire de déguiser la vérité, de peur que la moindre indiscrétion ne compromît la restauration future du jeune prince, leur unique espoir.

Le sujet de la pièce pourrait se résumer dans cette formule : une restauration monarchique, préparée et accomplie au moyen d'une conspiration sacerdotale. Le grand prêtre dit expressément :

Il faut que sur le trône un roi soit élevé,
Qui se souvienne un jour qu'au rang de ses ancêtres,
Dieu l'a fait remonter par la main de ses prêtres...

Par conséquent ce jeune roi devra être un instrument dans leurs mains, comme eux-mêmes sont les instruments de Dieu ; et, si les moyens employés

1. Acte I, scène II.

2. Josabeth cacha d'abord l'enfant et la nourrice dans *la salle des lits*, c'est-à-dire dans l'appartement des femmes (*Paralipomènes* XXII, 11); plus tard elle les mit dans la partie du Temple où habitait le grand-prêtre, c'est-à-dire le sacrificateur principal.

pour réussir dans cette entreprise viennent à choquer la morale vulgaire, on les absoudra et même on les glorifiera en se plaçant au point de vue de l'autre morale selon laquelle « la fin justifie les moyens ». La fin, c'est la gloire de Dieu et d'une race privilégiée, élue par lui de toute éternité; les moyens seront, il faut bien le dire, le mensonge, la ruse et le meurtre; non seulement ce petit mensonge véniel que nous venons de relever, mais une équivoque effroyable, qui prendra Athalie au piège et, par la catastrophe finale, amènera le dénouement. Pour les croyants zélés, le principal acteur de tout le drame est Dieu lui-même, caché comme derrière un voile, le voile du sanctuaire. Voilà la donnée qu'il faut accepter. Mais quel Dieu! un Dieu fait à l'image des hommes de ce temps-là, un Dieu jaloux, colère, vindicatif, impitoyable, « le cruel Dieu des Juifs. » Cela non seulement contribue à la vérité historique mais encore produit l'éloquence et la poésie. Le fanatisme de Joad, comme celui de Pascal, ou de Bossuet, a des effets merveilleux en ce sens, à peu près de même qu'en musique, au quatrième acte des *Huguenots*, la bénédiction des poignards, toute flamboyante du fanatisme effroyable qui va faire la Saint-Barthélemy, resplendit par cela même, comme œuvre d'art, de l'inspiration la plus haute, et nous fait frissonner d'enthousiasme encore plus que d'horreur. La passion, en fait d'art ou de style, c'est

le feu sacré. Aussi Joad, Pascal et Bossuet, comme Meyerbeer, ont-ils des poussées d'une puissance incomparable. Si donc l'idée des vengeances célestes répugne à la pensée moderne, on doit faire effort pour se replacer par l'imagination dans ce milieu, dans cette atmosphère de sentiments sauvages, de pensées étroites et barbares, dont aujourd'hui les esprits éclairés vont s'affranchissant de plus en plus.

Ne perdez pas de vue, que Racine, réconcilié avec Port-Royal, était rentré dans le giron du jansénisme, et, volontairement ou non, en subissait l'influence plus que sévère. On peut dire que le jansénisme est, à certains égards, une sorte de calvinisme, moins le schisme hérétique; encore s'en fallut-il de peu qu'il ne fût, lui aussi, accusé, condamné, décrété d'hérésie, et, comme tel, retranché de l'orthodoxie catholique [1]. Or personne ne conteste que Calvin, dans son livre de *l'Institution chrétienne*, œuvre d'une logique lourde et puissante, avait exagéré la rigidité du christianisme, et fait de la religion une tyrannie étroite et sombre. Le jansénisme, sans aller aussi loin, fit quelque chose d'analogue dans le sein du catholicisme lui-même, qu'il entreprit aussi de réformer, ou de transformer violemment et de ramener à une rudesse un peu sauvage. M. de Saint-Cyran fut en quelque sorte le Calvin

1. Il l'est même en fait à présent, puisque aucun prêtre ne peut dire aujourd'hui très haut : « Je suis janséniste », si ce n'est à Utrecht.

de cette doctrine, sous l'influence de laquelle des esprits éminents, tels que ceux de Pascal et de sa sœur Jacqueline entre autres, furent entraînés à une exaltation mystique et à une terreur religieuse qu'on peut dire voisines de la folie. « J'ai quelquefois la pensée, dit M. Doudan, que ce terrible christianisme d'Arnauld n'a ni la grandeur, ni la lumière, ni le vaste horizon du vrai christianisme. »

Eh bien! Racine lui-même, le doux Racine, réconcilié et pénitent, paraît avoir subi dans *Athalie* l'influence de cette doctrine qui se faisait de la Divinité une idée si étrange, conforme d'ailleurs à l'idée biblique d'un Dieu jaloux, irritable, rusé, qui tour à tour s'emporte ou tend des pièges. C'est tout cela ensemble que nous devons avoir devant les yeux, si nous voulons comprendre *Athalie*, sans parti pris d'admiration béate, sans nous enrôler nous-mêmes parmi les Lévites de Joad.

Joad, qui médite cette restauration monarchique, cette revanche du coup d'État accompli par Athalie il y a huit ans, cherche à s'assurer d'abord des dispositions d'un des officiers supérieurs de l'armée de l'usurpatrice, lequel, comme il arrive souvent aux époques de révolution, flotte entre les deux camps, toujours prêt à aller de l'un à l'autre.

> Abner rend à la fois
> Ce qu'il doit à son Dieu, ce qu'il doit à ses rois.

Oui, à *ses* rois, aux uns et aux autres tour à tour.

Abner a servi autrefois les rois Josaphat, Joram et Ochosias ; à présent il sert Athalie, puisqu'elle a réussi à s'emparer du pouvoir ; mais, lorsque Joas sera reconnu et restauré, le grand prêtre n'aura qu'à dire à cette loyale épée :

> Abner, auprès du roi reprenez votre place,

et aussitôt Abner la reprendra avec un enthousiasme toujours nouveau, en laissant égorger sa reine intérimaire. Ce caractère, pour les spectateurs attentifs, est d'une vérité saisissante, et cette vérité même est cause que le gros du public ne la remarque pas ; tant cela lui paraît chose naturelle, d'aller toujours du côté du succès !

Si honnête que puisse être Abner, sa profession le condamne à servir le pouvoir existant, quel qu'il soit, par quelque moyen qu'il se soit établi ; sauf à rester pour ainsi dire l'arme au pied, et à regarder d'où vient le vent. C'est cette espèce de neutralité expectante que le grand prêtre, entier et absolu comme il convient à sa profession et à son caractère, reproche à Abner, tout en le ménageant, lorsque celui-ci, fidèle, comme on dit, « à la religion de ses pères », vient faire ses dévotions au Temple, de grand matin, avant l'aube, le jour de la fête solennelle des Prémices[1] :

1. Anniversaire du Décalogue dicté par Dieu même à Moïse sur le mont Sinaï.

Je vois que l'injustice en secret vous irrite,
Que vous avez encor le cœur israélite,
Le Ciel en soit béni ! mais ce secret courroux,
Cette oisive vertu, vous en contentez-vous ?
La foi qui n'agit point, est-ce une foi sincère ?
Huit ans déjà passés, une impie étrangère
Du sceptre de David usurpe tous les droits,
Se baigne impunément dans le sang de nos rois,
Des enfants de son fils détestable homicide,
Et même contre Dieu lève son bras perfide ;
Et vous, l'un des soutiens de ce tremblant État,
Vous, nourri dans les camps du saint roi Josaphat,
Qui sous son fils Joram commandiez nos armées,
Qui rassurâtes seul nos villes alarmées,
Lorsque d'Ochosias le trépas imprévu
Dispersa tout son camp à l'aspect de Jéhu :
« Je crains Dieu, dites-vous ; sa vérité me touche. »
Voici comme ce Dieu vous répond par ma bouche :
« Du zèle de ma loi que sert de vous parer ?
Par de stériles vœux pensez-vous m'honorer ?
Quel fruit me revient-il de tous vos sacrifices ?
Ai-je besoin du sang des boucs et des génisses ?
Le sang de vos rois crie, et n'est point écouté.
Rompez, rompez tout pacte avec l'impiété ;
Du milieu de mon peuple exterminez les crimes ;
Et vous viendrez alors m'immoler vos victimes. »

Joad, qui connaît bien le caractère d'Abner, essaye de le rattacher à ses espérances, sans lui révéler son secret. Il ne doute pas de sa loyauté ; mais il ne se fie qu'à lui-même. Après avoir sondé ses sentiments, il le prépare d'une manière générale aux événements prochains. Il ne se servira de lui, au moment nécessaire, que comme d'un in-

strument aveugle, en le trompant tout le premier, pour tromper Athalie.

Athalie voit bien clair aussi dans cet officier, et, quoiqu'il se soit rallié à elle, elle ne se fie pas à lui plus qu'il ne faut. C'est pourquoi, au moment critique, lorsqu'elle s'apprêtera à attaquer le Temple, elle commencera par faire arrêter le brave Abner, de peur qu'il ne tourne. Cependant, un peu après, commençant à perdre la tête, elle le relâchera et le chargera de porter au grand prêtre ses dernières propositions, avant d'attaquer: car elle compte sur l'esprit flexible autant que flottant dont ce militaire a toujours fait preuve. Et, en effet, Abner, avec une facilité étonnante, conseillera aussitôt à Joad de livrer à Athalie tout ce qu'elle demande, même le jeune enfant :

> Quand vous périrez tous, en périra-t-il moins?
> Dieu vous ordonne-t-il de tenter l'impossible?

A la vérité, il ignore que cet enfant est le roi Joas ; autrement il en ferait moins bon marché.

Voilà le caractère d'Abner : ce n'est pas un philosophe, un idéologue ; c'est ce qu'on appelle un esprit pratique; il a le sens moral peu développé ; brave homme du reste, homme d'honneur comme on l'entend communément, et attaché à son devoir professionnel; mais toujours du côté du pouvoir régnant, de la religion orthodoxe et du fait accompli.

Le premier mouvement d'Athalie se croyant menacée par cet enfant avait été d'aller tout droit s'emparer de lui et du grand prêtre, et de les faire tuer. Puis, troublée, elle a hésité, remis au lendemain l'affaire : son caractère mollit. Mathan s'en aperçoit et s'en étonne, lui qui est pour les besognes promptes, et qu'aucun scrupule n'arrête ; il dit à son digne confident Nabal :

Ami, depuis deux jours, je ne la connais plus.
Ce n'est plus cette reine éclairée, intrépide,
Élevée au-dessus de son sexe timide,
Qui d'abord accablait ses ennemis surpris
Et d'un instant perdu connaissait tout le prix :
La peur d'un vain remords trouble cette grande âme;
Elle flotte, elle hésite ; en un mot, elle est femme.

Athalie se borne donc à demander qu'on lui livre l'enfant en otage. Mathan, qui en a suggéré l'idée faute de mieux, espère que Joad refusera de le livrer, et qu'alors la Reine donnera ordre de détruire et brûler le Temple et ceux qu'il renferme. (Acte III, scène II.)

Lorsque Abner vient apporter au grand-prêtre l'ultimatum de la Reine exigeant deux gages de soumission, l'un Éliacin comme otage, l'autre un trésor, caché dit-on depuis le temps du roi David, Joad répond par ces paroles à double sens :

Il est vrai, de David un trésor est resté,
La garde en fut commise à ma fidélité ;
C'était des tristes Juifs l'espérance dernière,
Que mes soins vigilants cachaient à la lumière.

Mais, puisque à votre reine il faut le découvrir,
Je vais la contenter: nos portes vont s'ouvrir;
De ses plus braves chefs qu'elle entre accompagnée;
Mais de nos saints autels qu'elle tienne éloignée
D'un ramas d'étrangers l'indiscrète fureur;
Du pillage du temple épargnez-moi l'horreur.
Des prêtres, des enfants, lui feraient-ils quelque ombre?
De sa suite avec vous qu'elle règle le nombre.
Et, quant à cet enfant, si craint, si redouté,
De votre cœur, Abner, je connais l'équité,
Je vous veux devant elle expliquer sa naissance:
Vous verrez s'il le faut remettre en sa puissance;
Et je vous ferai juge entre Athalie et lui.

Par là il intéresse l'amour-propre du militaire. Là-dessus le brave Abner s'en retourne auprès d'Athalie, qu'il va amener lui-même dans le piège, sans s'en douter. C'est pourquoi, sitôt qu'il est parti, le grand prêtre s'écrie avec une joie terrible :

Grand Dieu, voici ton heure, on t'amène ta proie!
Ismaël, écoutez.

Il lui parle à l'oreille. L'ordre qu'il lui donne tout bas, c'est de refermer les portes du Temple derrière Athalie; puis il reprend :

Surtout, qu'à son entrée et que sur son passage
Tout d'un calme profond lui présente l'image.

Or, des deux côtés de la porte, dans le Temple même, il met en embuscade tous les prêtres et tous les Lévites armés.

Racine, cela est remarquable, a voulu que la

restauration de Joas fût uniquement l'œuvre des prêtres : il a transformé en chefs des Lévites[1] les officiers dont parle la Bible. Lorsque, avant de le proclamer, il l'interroge une dernière fois, lui fait passer son dernier examen, la question religieuse domine toutes les autres :

JOAD.

Mais, sur l'un de ces rois s'il fallait vous régler,
A qui choisiriez-vous, mon fils, de ressembler?

JOAS.

David, pour le Seigneur plein d'un amour fidèle,
Me paraît des grands rois le plus parfait modèle.

JOAD.

Ainsi dans leurs excès vous n'imiteriez pas
L'infidèle Joram, l'impie Ochosias?

JOAS.

Oh! mon père...

JOAD.

Achevez, dites, que vous en semble?

JOAS.

Puisse périr comme eux quiconque leur ressemble!

Ne perdez pas de vue que Joas, qui parle ainsi, est fils d'Ochosias. Il est vrai qu'il ne le sait pas. Sur cette bonne parole, le grand prêtre se prosterne aux pieds de celui qui se déclare prêt à tuer et à retuer père, mère, grand-mère, si Dieu le veut : on

1. Acte IV, scène III.

le verra bien tout à l'heure. C'est seulement après que Joad a pris ses sûretés de ce côté plus encore que de tous les autres, qu'il déclare enfin et fait reconnaître à tous les Lévites

Un Roi que Dieu lui-même a nourri dans son Temple.

Et, tout de suite, il procède au couronnement de ce Roi, dans l'instant même où Athalie vient pour l'enlever. Au premier coup d'œil on est tenté de trouver que ce moment est singulièrement choisi, cela fait l'effet d'un paradoxe ; mais, quand on y réfléchit, non seulement on reconnaît la nécessité de cette concentration des deux rayons du drame au foyer optique de la scène ; mais encore on en admire la force, la beauté, la grandeur. « Si Joas n'était reconnu qu'après la mort d'Athalie, dit Voltaire avec un sens dramatique fort juste, la pièce finirait très froidement [1]. » Ainsi, pendant que les ennemis de Joas, sans le connaître, mais poussés par un sûr instinct, conspirent sa perte, le grand-prêtre, d'une foi inébranlable, procède au couronnement et au sacre du jeune Roi. Le sacre et l'onction ont lieu entre le quatrième et le cinquième acte, à l'heure même où Athalie avec ses Tyriens assiège le temple, et où les Lévites, en dedans, postés par Joas de quatre côtés, s'apprêtent à cerner la Reine dès qu'elle aura franchi le seuil. L'action

1. Commentaire sur l'*Héraclius* de Corneille.

est à la fois multiple et concentrée. Tout gravite vers la catastrophe et le double dénouement : Athalie traînée au supplice, et Joas montant sur le trône. Tout palpite autour de cet enfant, qui est entre le trône et la mort.

JOAD.

Montez sur votre trône, et... Mais la porte s'ouvre :
Permettez un moment que ce voile vous couvre.

Il tire un rideau. Athalie entre dans le Temple, la porte se referme. Elle réclame à Joad le trésor promis et l'enfant.

ATHALIE.

Ce que tu m'as promis, songe à l'exécuter :
Cet enfant, ce trésor, qu'il faut qu'on me remette,
Où sont-ils ?

JOAD.

Sur-le-champ tu seras satisfaite :
Je te les vais montrer l'un et l'autre à la fois.

« Le rideau se tire, dit le texte : on voit Joas sur son trône, sa nourrice est à genoux à sa droite; Azarias, l'épée à la main, est debout à sa gauche; et près de lui Zacharie et Salomith sont à genoux sur les degrés du trône; plusieurs Lévites, l'épée à la main, sont rangés sur les côtés. »

JOAD.

Paraissez, cher enfant, digne sang de nos Rois.

A Athalie.

Connais-tu l'héritier du plus saint des monarques,
Reine ? De ton poignard connais du moins ces marques.
Voilà ton Roi, ton fils, le fils d'Ochosias.
Peuples, et vous, Abner, reconnaissez Joas.

ABNER.

Ciel !

ATHALIE, *à Joad.*

Perfide !

JOAD.

Vois-tu cette Juive fidèle
Dont tu sais bien qu'alors il suçait la mamelle ?
Il fut par Josabeth à ta rage enlevé :
Ce Temple le reçut, et Dieu l'a conservé :
Des trésors de David voilà ce qui me reste.

ATHALIE.

Ta fourbe à cet enfant, traître, sera funeste :
D'un fantôme odieux, soldats, délivrez-moi [1].

JOAD.

Soldats du Dieu vivant, défendez votre Roi.

« Le fond du théâtre s'ouvre : on voit le dedans du Temple, et les Lévites armés entrent de tous côtés sur la scène. »

1. Le fantôme, la vision du songe, l'enfant qui la menace et dont l'image la poursuit.

ATHALIE.

Où suis-je? O trahison! O reine infortunée!
D'armes et d'ennemis je suis environnée!

JOAD.

Tes yeux cherchent en vain, tu ne peux échapper,
Et Dieu de toutes parts a su t'envelopper;
Ce Dieu que tu bravais en nos mains t'a livrée:
Rends-lui compte du sang dont tu t'es enivree.

ATHALIE.

Quoi! la peur a glacé mes indignes soldats?
Lâche Abner, dans quel piège as-tu conduit mes pas!

ABNER.

Reine, Dieu m'est témoin...

ATHALIE.

Laisse là ton Dieu, traître,
Et venge-moi.

ABNER, *se jetant aux pieds de Joas.*

Sur qui? Sur Joas, sur mon maître?

ATHALIE.

Lui Joas? Lui ton roi? Songez, méchants, songez,
Que mes armes encor vous tiennent assiégés!
J'entends à haute voix tout mon camp qui m'appelle,
On vient à mon secours: tremblez, troupe rebelle!

Elle affecte une espérance qu'elle n'a point. Ismaël rentre et dit à Joad :

Seigneur, le Temple est libre, et n'a plus d'ennemis ;
L'étranger est en fuite, et le Juif est soumis,
Comme le vent dans l'air dissipe la fumée,
La voix du Tout-Puissant a chassé cette armée.

Le mouvement de cette catastrophe si théâtrale, l'explosion de ce double événement extraordinaire et de tant d'incidents variés, la magie de la poésie qui les illumine, ajoutez-y l'enthousiasme religieux des spectateurs de ce temps-là, couvrent et dissimulent l'horreur des moyens employés par ce grand prêtre dans son Temple.

Athalie, avant d'être entraînée hors de la scène pour être égorgée loin des yeux du public, lance à son petit-fils une malédiction qui doit s'accomplir et continuer cette série d'horreurs :

Qu'il règne donc ce fils, ton soin et ton ouvrage ;
Et que, pour signaler son empire nouveau,
On lui fasse en mon sein enfoncer le couteau !
Voici ce qu'en mourant lui souhaite sa mère :
Que dis-je, souhaiter ? je me flatte, j'espère
Qu'indocile à ton joug, fatigué de ta loi,
Fidèle au sang d'Achab, qu'il a reçu de moi,
Conforme à son aïeul, à son père semblable,
On verra de David l'héritier détestable
Abolir tes honneurs, profaner ton autel,
Et venger Athalie, Achab et Jézabel.

Elle sort, les Lévites la suivent, l'épée à la main.

JOAD.

Qu'à l'instant hors du Temple elle soit emmenée,
Et que la sainteté n'en soit pas profanée.

Allez, sacrés vengeurs de vos princes meurtris[1],
De leur sang par sa mort faire cesser les cris.
Si quelque audacieux embrasse sa querelle,
Qu'à la fureur du glaive on le livre avec elle.

Un tel dénouement, sans doute, satisfait la conscience du spectateur : l'atrocité des crimes d'Athalie, ses enfants égorgés par elle pour se frayer un chemin au trône et régner à leur place, empêchent que Joas, échappé malgré elle à ce massacre, paraisse trop odieux en la laissant tuer sans dire un mot pour demander sa grâce; toutefois, à n'écouter que les sentiments modernes, il semble bien pourtant que ce jeune Roi aurait pu mieux commencer son règne que par un consentement aussi tranquille au meurtre de cette femme qui est son aïeule.

Est-ce pour cela que le Ciel, qui a tout conduit[2], exaucera un jour la malédiction lancée par elle? En effet, un jour viendra où ce Roi, élevé avec tant de soin par le grand prêtre, laissera tuer le fils et successeur de celui-ci, ce Zacharie, avec lequel il a été nourri. Ce nouveau grand prêtre, dans une fête solennelle, reprochant aux Hébreux leurs infidélités, ils se soulèveront contre lui, et Joas le laissera lapider.

1. *Meurtris*, c'est-à-dire *tués*, dans le sens primitif, qui vient du mot *meurtre*.

2. Athalie elle-même le dit :

Impitoyable Dieu, toi seul as tout conduit!

Cette action peut s'interpréter aussi par la quasi-fatalité de l'hérédité physique et morale chez le petit-fils d'Athalie et arrière-petit-fils de Jézabel.

Ce dénouement, à ne juger les choses qu'au point de vue dramatique, est plein de mouvement, d'intérêt, de variété et de grandeur; au point de vue religieux, il était de nature à satisfaire les spectateurs du dix-septième siècle plus que ceux du nôtre. Racine, prévoyant bien les objections qui, même de son temps, pouvaient s'élever contre le stratagème employé par le représentant de Dieu jusque dans son Temple, avait pris soin de recueillir plusieurs exemples de tromperies analogues, tirés de l'Écriture Sainte et des Pères de l'Église, et en avait composé une note destinée à pallier l'odieux et l'indignité de l'équivoque insidieuse à laquelle le grand prêtre a recours pour prendre Athalie. Ces exemples ne peuvent toucher que les esprits gagnés d'avance; ils ne feront aucune impression sur les autres. La duplicité de Joad, l'ambiguïté de ses paroles jouant sur le mot *trésor*, ce piège qui est le Temple même, transformé en coupe-gorge, ou peu s'en faut; tout cela, au regard de la simple morale et de l'honnêteté la plus vulgaire, n'est-il pas odieux, répugnant, indigne de ce Dieu que l'on prétend glorifier?

Il y a sur ce point des confusions étranges, qu'il

est nécessaire de démêler, puisque des juges éminents me paraissent s'y être pris. Sainte-Beuve, au temps de sa jeunesse et de sa ferveur romantique, lorsqu'il faisait partie du cénacle, avait prétendu et écrit qu'*Athalie* n'était pas d'une couleur assez intense; que l'architecture du Temple n'était pas assez accusée. « Chez les Hébreux, disait-il, tout était figure, symbole, et l'importance des formes se rattachait à l'esprit de la Loi... Je cherche vainement dans Racine ce Temple merveilleux, bâti par Salomon, tout en marbre, en cèdre, revêtu de lames d'or, reluisant de chérubins et de palmes. Je suis dans le vestibule, et je ne vois pas les deux fameuses colonnes de bronze, de dix-huit coudées de haut, qui se nomment, l'une Jachin, l'autre Booz; je ne vois ni la Mer d'airain, ni les Douze Bœufs d'airain, ni les Lions; je ne devine pas dans le tabernacle ces Chérubins de bois d'olivier, hauts de dix coudées, qui enveloppent l'arche de leurs ailes. La scène se passe sous un péristyle grec un peu nu, et je me sens déjà moins disposé à admettre *le sacrifice de sang* et l'immolation par le couteau sacré, que si le poète m'avait transporté dans ce Temple colossal où Salomon, le premier jour, égorgea pour hosties pacifiques vingt-deux mille bœufs et cent vingt mille brebis. »

Plus tard l'illustre critique, au sujet de cette prétendue insuffisance de couleur locale, c'est-à-dire en réalité de bric-à-brac archéologique, se rétracta,

se réfuta lui-même, au sixième livre de son *Port-Royal* : « On a fait (et je le sais trop bien), dit-il, on a fait des objections au Temple d'*Athalie :* on lui a opposé les mesures colossales de celui de Salomon, la colonne de droite nommée Jachin et celle de gauche nommée Booz, les deux Chérubins de dix coudées de haut, de bois d'olivier revêtu d'or, tout ce cèdre du dedans du Temple rehaussé de sculptures, de moulures; et la mer d'airain et les bœufs d'airain, ouvrage d'Hiram. Racine, il est vrai, a peu parlé de l'œuvre d'Hiram, et des soubassements de cette mer d'airain ; il n'a pas pris plaisir à épuiser le Liban comme d'autres à tailler dans l'Athos ; son Temple n'a que des *festons magnifiques* ; et encore on ne les voit pas ; la scène se passe dans une sorte de vestibule. Et cependant, ce qui fait la suprême beauté et unité d'*Athalie*, c'est le Temple, ce même Temple juif de Salomon ; mais déjà vu par l'œil d'un chrétien. Ce que Racine n'a pas décrit, et ce qu'aurait d'abord décrit un moderne, plus pittoresque que chrétien, est ce qui devait périr de l'ancien Temple, ce qui n'était que figure et matière, ce que ce Temple avait de commun sans doute, au moins à l'œil, avec les autres qui n'étaient pas le vrai et l'unique. Si notre grand lyrique moderne avait eu à décrire le Temple de Jérusalem, il eût pu y mettre bon nombre de ces vers de haute et vaste architecture qu'il a prodigués dans le *Feu du ciel* à son pano-

rama des villes maudites. Mais ce n'était qu'au dehors que ces descriptions eussent convenu. Au fond du Temple il n'y avait rien; il y avait tout. Lorsque Pompée, usant du droit de conquête, entra dans le Saint des Saints, il observa avec étonnement, dit Tacite, qu'il n'y avait aucune image et que le sanctuaire était vide. C'était une opinion reçue en parlant des Juifs :

Nil præter nubes et cœli numen adorant.

Si Racine, dans le Temple d'*Athalie*, a moins rendu le *vestibule*, ç'a donc été pour mieux rendre le *sanctuaire* [1]. Trop de décors eussent nui à la pensée ; trop de descriptions, présentées avec une saillie disproportionnée, nous eussent caché le vrai sujet, le Dieu un, spirituel et qui remplit tout. Le grand personnage, ou plutôt l'unique d'*Athalie*, depuis le premier vers jusqu'au dernier, c'est Dieu. Dieu est là, au-dessus du grand prêtre et de l'enfant, à chaque point de cette simple et forte histoire à laquelle sa volonté sert de loi; il y est invisible, immuable, partout senti, caché par le voile du Saint des Saints, où Joad pénètre une fois l'an, et d'où il ressort le plus grand après *Celui qu'on ne mesure pas*. Cette unité, cette omni-

1. Remarquons toutefois, que les cèdres, qui avaient été employés à la construction de l'un et de l'autre, n'ont pas été oubliés. « Cèdres, jetez des flammes! » s'écrie Joad. Mais c'est dans cette mesure discrète que les choses accessoires peuvent et doivent être indiquées.

potence du Personnage éternel, bien loin d'anéantir le drame, de le réduire à l'hymne continu, devient l'action dramatique elle-même; et, en planant sur tous, elle se manifeste par tous, se distribue et se réfléchit en eux selon les caractères propres à chacun : elle reluit en rayons pleins et directs dans la face du grand prêtre, en aube rougissante au front du royal enfant, en rayons affaiblis et souvent noyés de larmes dans les yeux de Josabeth ; elle se brise en éclairs effarés au front d'Athalie, en lueurs bassement haineuses et lividement féroces au sourcil de Mathan ; elle tombe en lumière droite, pure, mais sans rayon, au cimier sans aigrette d'Abner. Tous ces personnages agissent, se meuvent selon leur personnalité humaine à la fois et selon le souffle éternel; le grand prêtre seul est comme la voix calme, haute, immuable de Dieu, redonnant le ton suprême si les autres voix le font par instants baisser. »

J'ai tenu à citer la page tout entière, d'abord parce qu'elle est brillante, et même à l'excès, tenant plus de la première manière de Sainte-Beuve que de sa dernière, ensuite parce que, avec toute l'admiration due à l'éminent critique, je ne peux m'empêcher de proposer quelques restrictions, et au sujet de ce Dieu et au sujet de ce prêtre. Celui-ci est-il donc si calme? celui-là est-il donc si beau? Sur le premier point, je me contenterai de rappeler les paroles de Joad, lors-

qu'il voit Mathan avec Josabeth, à la cinquième scène du troisième acte :

Où suis-je? De Baal ne vois-je pas le prêtre?
Quoi! fille de David, vous parlez à ce traître!
Vous souffrez qu'il vous parle! et vous ne craignez pas
Que du fond de l'abîme entr'ouvert sous ses pas
Il ne sorte à l'instant des feux qui vous embrasent,
Ou qu'en tombant sur lui ces murs ne vous écrasent?
Que veut-il? de quel front cet ennemi de Dieu
Vient-il infecter l'air qu'on respire en ce lieu?...

Je ne dis pas que Joad ait tort de s'émouvoir, je comprends l'horreur que doit inspirer le prêtre apostat au prêtre fidèle; mais trouve-t-on dans cette apostrophe « la voix calme, haute et immuable » du ministre de Dieu?

M. Taine, lui aussi, qui est quelquefois paradoxal, trouve que Joad « est trop bien élevé, trop calme et trop peu féroce », (que lui faut-il donc?..) « qu'il parle comme un prélat du dix-septième siècle, et que Racine, sans le vouloir, lui a donné plusieurs traits de Bossuet [1] ». Mais Bossuet est-il donc si calme et si doux; par exemple lorsque, pour contraindre les Protestants à se convertir, il prescrit de leur enlever leurs enfants? ou lorsque à propos des faits qui sont le point de départ de cette pièce même d'*Athalie*, il écrit ces lignes où respire une sorte de joie farouche : « Jéhu, ayant

1. H. Taine, *Nouveaux Essais de critique et d'histoire*, p. 235 et 236. Paris, Hachette, 1865.

détruit la maison d'Achab, suivant le commandement du Seigneur, fait un sacrifice au Dieu vivant de l'idole de Baal et de son temple, et de ses prêtres et de ses prophètes. « Il n'en laisse, dit l'Écriture, » pas un seul en vie. » Voilà une belle action. » Entendez-vous cet hosannah? — Au surplus M. Taine se répond à lui-même et rectifie ou complète sa pensée, lorsqu'il dit : « Pour admirer la pièce avec sympathie, il faut se pénétrer de passions éteintes depuis deux siècles, relire la correspondance des Évêques et des Intendants [1], les procès-verbaux des assemblées du Clergé, les demandes universelles et perpétuelles de persécution, les louanges dont Bossuet comble le Chancelier qui scelle la salutaire mesure [2]. »

Quant à ce Dieu même, dont Joad est l'organe, je ne conteste point qu'il soit fort bien représenté

1. Lettre de M. Legendre, intendant de Montauban, à Bossuet : « Je trouvai d'abord beaucoup d'opiniâtres, qui ne voulaient entendre parler ni de messe ni d'instruction. Je leur représentai qu'après avoir épuisé les voies de douceur, le Roi serait obligé de faire sur eux des exemples de sévérité, s'ils ne se mettaient à la raison. Dieu a touché leurs cœurs : ils se sont tous déterminés par la douceur à venir à la messe. — Il faudra établir l'uniformité dans les provinces voisines et dans tout le royaume, afin que nos jeunes plantes ne puissent pas se plaindre que l'on cultive leur terre, pendant que l'on néglige celle de leurs voisins. » Ce dernier trait est-il assez joli?

2. H. Taine, *op. laud.* — V. l'*Oraison funèbre* de Michel Le Tellier.

et interprété par lui : car, tel qu'on nous le montre dans toute la pièce, il n'est ni moins emporté ni moins âpre. C'est le Dieu biblique; c'est aussi le Dieu janséniste. Lorsque Joad s'écrie avec une joie sauvage :

Grand Dieu, voici ton heure, on t'amène ta proie,

à ce mot de proie, on a beau se rappeler tous les passages de la Bible qui l'expliquent et l'autorisent, on croit entendre, non pas la voix d'un ministre de Dieu dans son temple, mais le mot d'un chasseur à l'affût, d'un Mohican caché dans son buisson et remerciant le Grand-Esprit qui amène l'ennemi dans son embuscade. Bien plus! pour parler juste, il faudrait dire (et voyez combien cela est choquant) qu'ici, par cette métaphore, ce n'est pas le grand prêtre, c'est Dieu lui-même qui est représenté avec ces sentiments et dans cette situation, prêt à fondre sur cette proie, qu'Abner, le brave Abner, le rabatteur sans le savoir, va faire tomber dans ses filets. Telles sont les idées avilissantes que ce mot réveille, idées par lesquelles le fanatisme croyait honorer l'Éternel. Avilissantes moralement; mais, poétiquement, cela est aussi beau que l'Apollon d'Eugène Delacroix lançant du haut de son char de lumière, avec sa sœur Diane, toutes leurs flèches divines sur les monstres du chaos, et les chassant dans leurs ténèbres[1].

1. Plafond de la galerie d'Apollon, au Louvre.

Tout en reconnaissant que ce Dieu, si rude qu'il fût, était un progrès vers l'idée spiritualiste en comparaison des Divinités rivales, — Baal, le Soleil, — Astarté, la Lune, — dont Mathan s'était fait le prêtre pour lutter contre Joad et le Dieu de Juda ; à plus forte raison de la Divinité des Philistins, Dagon, moitié femme, moitié poisson, ou des dieux-animaux, imités de l'Égypte, tels que le Veau ou Taureau d'or, souvenir du bœuf Apis resté dans la mémoire des Hébreux revenus du pays des Pharaons ; cependant, autant Jéhovah est grand lorsqu'on le compare aux Dieux qu'il détrône [1], autant il semble participer encore de leur barbarie, lorsqu'on le compare à l'idée de Dieu telle qu'on la conçoit aujourd'hui. Sainte-Beuve pourtant, ici, paraît presque confondre l'un avec l'autre.

Ce n'est pas au point de vue dramatique que je trouve son sentiment discutable. Lorsqu'il parle de la transe où est le spectateur, il dit fort bien : « On est muet et sans haleine, comme ces Lévites, immobiles sous les armes et cachés ; on sent dresser ses cheveux à cet instant où, tout étant prêt, et Athalie donnant dans le piège, le grand prêtre éclate :

Grand Dieu, voici ton heure, on t'amène ta proie!

1. Encore peut-on ajouter que, s'il paraît être plus grand qu'eux, c'est que nous le connaissons par la Bible, qui est d'un temps plus avancé que ces Dieux, et qu'ils n'existaient plus.

Et bientôt, s'adressant à Athalie elle-même :

> Tes yeux cherchent en vain, tu ne peux échapper,
> Et Dieu de toutes parts a su t'envelopper.

Consommation digne du drame lent et sûr conduit par Dieu seul. »

Mais voici où je cesse de comprendre et de partager le sentiment de l'illustre critique. Je ne trouve pas étonnant que Racine, pour le dessein qu'il se proposait, ait tempéré d'un rayon chrétien la physionomie farouche du Dieu de Joad, notamment au moyen de la prophétie qui mêle à la Jérusalem ancienne la Jérusalem nouvelle, l'Église future ; mais il avait trop le sentiment de la vérité historique pour dépouiller entièrement Jéhovah de la férocité que lui donne la Bible : aussi ne puis-je voir dans ce Jéhovah, même adouci et christianisé, la grandeur divine que Sainte-Beuve veut y trouver. Je me demande à travers quel prisme, quel éblouissement, il l'aperçoit, pour en parler comme il fait. Comment expliquer cette déviation d'un sens ordinairement si juste ?

C'est, je pense, que, quand il écrivit cette page qui fait partie de son *Histoire de Port-Royal*[1], il était encore dans la période de ce que l'on pourrait

1. Tome VI, livre VI.

nommer son inoculation janséniste. Sainte-Beuve, qui avait commencé par étudier la médecine, en avait gardé quelques habitudes, quelques procédés, qu'il transportait dans sa critique : tantôt, pour mieux étudier son sujet, il pratiquait une sorte de dissection, parfois même de vivisection, au risque de faire pousser des cris au patient et au public; tantôt, pour mieux observer quelque crise ou quelque maladie morale, il se la donnait à lui-même, en se plaçant dans le milieu propre à la faire naître. Ainsi fit-il du jansénisme, il se l'inocula, pour mieux l'étudier, et cela dura vingt années.

J'ajoute que cette *Histoire* fut préparée sous la forme d'un Cours, professé à Lausanne, pour des auditeurs chrétiens, les mêmes que ceux de l'honorable pasteur Vinet. Or, on prend peu à peu les sentiments, les vues, le tour d'esprit de ceux avec qui on se trouve et on converse journellement : Sainte-Beuve, nature mobile, quel que fût le ressort puissant de son esprit, ne fut pas sans subir les influences de ce milieu : il se laissa christianiser par l'air ambiant beaucoup plus qu'en aucun autre temps de sa vie. Plongé dans ce courant théologique, il lui arriva d'être parfois entraîné jusqu'à dévier de son droit sens, jusqu'à voir, au travers de je ne sais quel mirage, le Dieu de Joad, plus grand, plus majestueux, que ne l'a fait Racine lui-même, qui suit la Bible au moins de loin, et comme à travers Port-Royal, avec les yeux de

Saint-Cyran; tandis que l'historien même de *Port-Royal* a fini par voir Jéhovah avec les yeux de M. Vinet, de tous ceux enfin qui font de la Bible leur pain quotidien, et pour lesquels l'Ancien Testament, étant la figure du Nouveau, ne contient et ne peut contenir que des choses édifiantes.

Telles sont, à ce qu'il me semble, les influences qui expliquent cette page de Sainte-Beuve, où l'imagination du poète brille plus que le sens du critique.

Voltaire écrit à Cideville, le 20 mai 1761 : « *Athalie*, qui est le chef-d'œuvre de la belle poésie, n'est pas moins le chef-d'œuvre du fanatisme. »

D'Alembert, dans ce même sentiment, exagère lorsqu'il dit : « Si on changeait les noms, et que Joad fût un prêtre de Jupiter ou d'Isis, et Athalie une reine de Perse ou d'Égypte, cette pièce serait bien froide au théâtre. »

Non, la pièce ne serait pas froide, mais elle perdrait certainement un peu de son intérêt aux yeux d'un très grand nombre de personnes. Leur religion d'enfance contribue pour quelque chose à la beauté qu'elles aperçoivent dans la peinture de ce Dieu. Elles le christianisent encore plus que n'a fait Racine, et le voient, comme Sainte-Beuve, au travers de leur imagination, autre qu'il n'est réellement. On doit se garder de

confondre la fureur fanatique avec le sentiment religieux.

Ces réserves faites, on ne peut qu'admirer la beauté théâtrale de la catastrophe en action. Où trouver une série de tableaux plus frappants, et de plus vigoureux contrastes? Ce Temple devenu le champ de bataille d'une révolution sacerdotale et le théâtre d'une restauration monarchique; cette vieille reine faiseuse de coups d'État, prise au piège à son tour dans ce guet-apens de Lévites armés, et menée par eux au supplice, l'épée dans les reins; le couronnement du jeune Roi, et, au-dessus, Dieu même, gouvernant les empires: que d'oppositions grandioses! Et non seulement dans la catastrophe, mais d'un bout à l'autre de la pièce, que d'antithèses dramatiques! le prêtre et le soldat, la vieille reine et le jeune enfant, ce jeune Roi et le grand prêtre, qui, après l'avoir fait monter sur le trône, se prosterne à ses pieds; enfin, dernier contraste, plus émouvant encore, le jeune Roi sur son trône et sa nourrice auprès de lui, elle qui, avec Josabeth, le sauva du carnage : rapprochement d'une apparente naïveté et d'une habileté déguisée qui renoue la fin de la pièce avec le commencement.

Que dire de la beauté des chants lyriques, soit dans la prophétie, soit dans les chœurs, où Racine s'est animé du grand souffle de la poésie hébraïque,

s'en assimilant les images et les faisant passer dans notre langue avec une liberté hardie et un art caché qui est l'art suprême ?

Dans la pièce tout entière, quelle variété! quelle étendue de clavier! Le poète passe de la gravité terrible à la douceur naïve ; l'ingénuité de l'enfant, la sublimité des prophètes, se succèdent sans effort. On est étonné de la grandeur des effets et de la simplicité des moyens. La pièce cependant peut se prêter à un déploiement de figuration nombreuse et à une mise en scène splendide.

Athalie est donc, comme drame et comme poème, un des plus grands chefs-d'œuvre de Racine ; mais ce chef-d'œuvre, par le fond du sujet, par les idées sauvages qui l'animent, sera de moins en moins sympathique à l'esprit moderne, désintéressé des idées théocratiques, affranchi du fanatisme ancien. A mesure que la raison éclairée développera dans les âmes le sens de la liberté de conscience et de la tolérance mutuelle, il faut reconnaître que de tels sujets de pièces, quelle qu'en soit la beauté poétique et dramatique, répugneront de plus en plus aux générations nouvelles, et blesseront toujours davantage non seulement l'esprit philosophique, mais même l'esprit vraiment religieux, qui de jour en jour devient capable de concevoir un idéal plus noble et

plus pur. La conscience humaine, de siècle en siècle et d'heure en heure, refait incessamment son idéal, pour l'épurer, pour l'agrandir, pour l'élever. Placée en face de l'infini, comme devant un grand miroir obscur, elle y entrevoit la justice, dont l'image, confuse avec la sienne, va s'éclaircissant peu à peu. Que si cette image entrevue n'est, comme on le prétend, que la nôtre seule, il faut convenir que l'homme, cet être chétif, paraît alors quasi divin, puisque tirant de son propre fonds l'idée de la justice éternelle, cette illusion est, si l'on peut ainsi dire, la plus sublime de toutes les réalités.

Ici se termine notre étude du théâtre de Racine, à laquelle la fin de sa vie ne se rapporte pas assez directement pour qu'il soit nécessaire de nous y arrêter. Quelques mots suffiront. Pendant vingt ans il resta près du Roi, qui goûtait sa conversation : il avait son appartement à Versailles, et était de tous les Marly. Quand le Roi se trouvait indisposé et gardait la chambre, il donnait ordre d'appeler Racine, qui lui faisait la lecture. Lors d'une maladie qui lui ôtait le sommeil, il voulut que son poète-historiographe couchât dans sa chambre même. Racine, pour le distraire, lui lisait *les Vies des Hommes illustres* de Plutarque, dans la traduction d'Amyot.

Quelle fut la cause qui interrompit par une disgrâce cet état de choses affectueux ? On ne le sait pas avec certitude, et on l'a expliqué diversement. C'est, à ce qu'il semble, parce que le poète s'était mêlé d'affaires religieuses, en faveur de ses amis de Port-Royal persécutés ; ou bien de questions sociales,

si toutefois on n'a pas donné à ce dernier point plus de portée et d'étenduequ'il n'en avait réellement [1]. Soit disgrâce complète et définitive, soit peut-être seulement éclipse passagère [2], il n'en fallut pas davantage pour développer rapidement dans la complexion nervoso-bilieuse de notre poète une maladie de foie, qui, un peu plus d'une année après, causa sa mort, à l'âge de soixante ans, le 21 avril 1699.

1. Voir la discussion de M. Paul Mesnard, *op. laud*

2. Sainte-Beuve, *Port-Royal*, t. VI.

CONCLUSION

Pour bien comprendre un écrivain ou un artiste, il est nécessaire de le replacer dans le pays, le siècle, le milieu qui l'ont produit, lui et son œuvre ; de le juger historiquement, et non d'une manière absolue. Ainsi avons-nous fait pour apprécier exactement Racine et son théâtre, pour nous rendre compte des luttes qu'il eut à soutenir d'abord à cause de ses innovations, de l'admiration qu'il obtint ensuite pendant deux siècles, du refroidissement enfin qui, de nos jours, a atteint sa renommée sans détruire sa gloire.

Nous avons analysé le caractère propre, la beauté particulière de ce théâtre, et essayé d'en remettre en lumière la physionomie vraie, telle qu'elle apparaissait à ses contemporains, et telle qu'elle apparaît aux nôtres. Nous avons montré comment le poète, réduit à ne prendre que des sujets éloi-

gnés par le temps ou par le lieu, et astreint à l'étroit système dramatique de Chapelain, de Heinsius et de l'abbé d'Aubignac (dont Corneille avait d'abord secoué, puis subi le joug) devait d'autre part accommoder chaque sujet au goût et aux mœurs de son public.

Au dix-septième siècle, dans la littérature comme dans tous les arts, c'était à la raison d'abord qu'on demandait les secrets de la composition aussi bien que du style. Ce qu'on goûtait par-dessus tout, c'était la justesse, la proportion, l'harmonie, les bienséances dans les ouvrages de l'esprit comme dans la forme de la vie, sinon dans les mœurs. Même au théâtre, l'imagination et ses mouvements impétueux, la passion et ses coups de foudre n'excluaient pas les déductions logiques, les raisons rangées en bon ordre, les belles analyses morales et oratoires. Le héros dramatique, dans les crises les plus violentes, gardait le gouvernement non de sa conduite, mais de sa pensée, et, par une étrange antinomie, la raison, qui n'était plus dans ses actions, continuait de les observer, de les décrire et de les peindre. Aujourd'hui on est moins sensible à la vérité de ces analyses qu'à l'invraisemblance du procédé. D'ailleurs le théâtre est devenu trop vaste pour ces nuances. En tout, écrivains et public font plus de cas de l'imagination que de la raison. Quant à la passion, ils croient plus intéressant de la montrer absolument maî-

tresse, comme si la passion par elle-même était quelque chose de beau, comme s'il y avait gloire à perdre les rênes, à être emporté et précipité. Ils ne voient pas que, si certaines passions sont plus nobles que d'autres, toute passion cependant est une rupture d'équilibre, une maladie ou une folie[1], et par conséquent n'est pas l'objet propre du théâtre ni du roman.

Au temps de Racine, on était moraliste d'instinct, spiritualiste par goût, cartésien sans le savoir[2]. La philosophie du *Discours de la Méthode* est comme l'âme de la littérature et du théâtre de

1. Le mot *passion*, en latin, veut dire *souffrance*. Et en italien, *pazzo* veut dire fou.

2. Cet esprit cartésien de la littérature française du dix-septième siècle, déjà noté par un grand nombre d'écrivains, a été le sujet d'une thèse de M. Émile Krantz, soutenue devant la Faculté des Lettres de Paris en 1882. Reprenant, sur cette base, avec originalité, non sans paradoxe, toute l'histoire littéraire de ce temps, il fait dériver du *Discours de la Méthode* non seulement l'esthétique de Boileau et de Racine, mais celle même de l'auteur du *Cid*, quoique Corneille ait donné *le Cid* en 1636, et que le *Discours* de Descartes ait paru seulement en 1637. Peu importe d'ailleurs: car il est vrai de dire que la France était cartésienne avant Descartes, et au fond le sera toujours, du moins dans ses parties nobles et élevées. Les déductions de M. Krantz sont justes logiquement, sinon historiquement. C'est la théorie de la beauté par l'universel : théorie platonicienne autant que cartésienne, ainsi que le fait remarquer M. Ferdinand Brunetière. La France est naturellement cartésienne, parce que, en imagination du moins, elle donne la prédominance et la victoire à la raison et au libre arbitre sur la passion et la quasi-fatalité des sens.

ce grand siècle : les personnages de Corneille et de Racine semblent animés du noble esprit de Descartes. C'est par là que la tragédie française, quoi qu'en aient dit les pieux adversaires, les Nicole, les Bourdaloue, les Bossuet, est hautement morale et fortifiante[1].

Mais, si elle est spiritualiste et cartésienne, elle n'est point abstraite comme on l'a prétendu. Ra-

1. Le poème épique, comme le théâtre, était alors spiritualiste. Chapelain, dans son fameux poème de Jeanne d'Arc, sous-entendait une curieuse allégorie morale :

1° Le roi Charles VII représentait : la Volonté, maîtresse absolue, portée au bien par sa noble origine, mais facile à entraîner au mal sous l'apparence du bien ;

2° L'Anglais et le Bourguignon représentaient : les divers transports de l'Appétit irascible, qui menace l'empire légitime de la Volonté ;

3° Amaury et Agnès Sorel, le favori et la favorite du Roi, c'étaient : les divers mouvements de l'*Appétit* concupiscible;

4° Dunois, c'était la Vertu ;

5° Tanneguy, l'Entendement ;

6° La Pucelle d'Orléans, c'était la Grâce Divine, qui fait triompher enfin la Volonté.

Le même esprit régnait dans le roman. L'*Astrée*, qui dès le siècle précédent avait donné le ton et obtenu un succès universel, était la glorification de l'amour platonique : « L'amour n'est qu'un désir de beauté, et, y ayant trois sortes de beauté, celle qui tombe sous la vue, de laquelle il faut laisser le jugement à l'œil ; celle qui est en l'harmonie, dont l'oreille est seule capable ; et celle enfin, qui est en la raison, que l'esprit seul peut discerner, il s'ensuit que les yeux, les oreilles, l'esprit seuls en doivent avoir la jouissance. Que si quelques autres sentiments s'y veulent mêler, ils ressemblent à ces effrontés qui viennent aux noces sans y être conviés. » — Honoré d'Urfé, *Astrée,* II, 132. — Voilà qui était à la fois spiritualiste et spirituel, noble et charmant.

cine y met sa propre vie, celle des hommes et des femmes de son temps, l'amour comme on l'éprouvait et comme on le parlait alors. Une tragédie abstraite, ce serait telle pièce de Lessing ou de Gœthe, par exemple l'*Iphigénie en Tauride*, où l'auteur, ne trouvant pas apparemment Euripide assez simple, le réduit à rien, et nous fait assister uniquement aux luttes abstraites de la conscience. Cette pièce suffirait à démontrer que le dramatique ne peut être suppléé par l'élévation morale. — C'est en lui-même et autour de lui que Racine a puisé la vie qui anime ses compositions. « Racine, dit Eugène Delacroix, est le romantique de son époque. Son succès, très contesté dans son temps, vient du naturel de ses pièces. On lui a reproché de n'avoir fait que des Grecs de Versailles. Eh! que voulait-on qu'il fît, sinon ce qu'il avait sous les yeux? Mais il a fait des hommes, et surtout des femmes. » Personne n'est plus français, et français du dix-septième siècle. Le reste de cette littérature eût-il péri, on en retrouverait dans l'œuvre de Racine l'image très ressemblante, sinon complète. Aussi M. Taine a-t-il pu dire à juste titre : « Comme Shakspeare et comme Sophocle, Racine est un poète national. » — « On l'a blâmé, ajoute l'éminent critique, d'avoir peint, sous des noms anciens, des courtisans de Louis XIV; c'est là justement son mérite. Tout théâtre représente les mœurs contemporaines : les héros mytholo-

giques d'Euripide sont avocats et philosophes comme les jeunes Athéniens de son temps. Quand Shakspeare a voulu peindre César, Brutus, Ajax et Thersite, il en a fait des hommes du XVI[e] siècle. Tous les jeunes gens de Victor Hugo sont des plébéiens révoltés et sombres, fils de René et de Childe-Harold. Au fond, un artiste ne copie que ce qu'il voit, et ne peut copier autre chose. Le lointain et la perspective historique ne lui servent que pour ajouter la poésie à la vérité[1]. »

C'est pourquoi nous avons saisi d'abord, sous l'enveloppe des sujets anciens, la vie moderne; puis démêlé les compromis auxquels le poète a dû recourir pour approprier à son temps le fonds emprunté tantôt à la scène grecque, tantôt aux annales romaines, tantôt à l'Orient profane, tantôt à l'Orient sacré, tantôt enfin à la vie contemporaine et à l'antiquité tout ensemble dans sa comédie des *Plaideurs*. Cette riche variété de sujets et de compositions nous a attachés : et, en outre, dans chaque pièce, la complexion singulière résultant du mélange d'éléments hétérogènes, parfois réfractaires, loin d'être un défaut à nos yeux, a été un attrait de plus. Personne ne possédait mieux alors l'antiquité et n'était plus capable que Racine d'en faire comprendre et accepter à ses con-

1. *Nouveaux Essais de critique et d'histoire*. Paris, Hachette, 1865.

temporains ce qu'ils en pouvaient saisir et admettre.

A cette occasion, nous avons étudié d'une manière générale comment, même dans la forme d'art la plus nouvelle (et le sujet ne fût-il pas ancien), toujours quelque chose du passé se mêle au présent. Réciproquement, même si le poète traite un sujet ancien ou étranger, il est impossible que le temps présent, les influences de la nation et de la race de l'auteur ne s'y mêlent point. Pas un poète, ni un artiste, si original, si génial qu'il puisse être, ne saurait échapper à cette complexité, à ces dissonances, à ces tons heurtés ou hybrides, régal des gourmets. Ces anachronismes, voulus ou non, sont ce qui donne à l'art sa physionomie composite : elle existe dans chaque siècle; mais nous la saisissons plus aisément dans les autres siècles que dans le nôtre, étant nous-mêmes plongés dans celui-ci comme les œuvres qu'il produit, et n'ayant pas la reculée nécessaire pour les bien voir.

Ainsi, pour rappeler quelques-uns des exemples que nous avons çà et là rencontrés : chez les Athéniens, Euripide déjà croit nécessaire d'atténuer les atrocités du fanatisme des époques antérieures à la sienne, afin que ses contemporains puissent accepter les légendes mythologiques qu'il met sur le théâtre. Il y mêle sa morale nouvelle, sa philosophie révolutionnaire, contre lesquelles se récrie et proteste l'esprit ultra-conservateur d'Aristophane ; il y ajoute les souvenirs et les ressentiments de ses

propres passions à l'égard du sexe funeste, les rancœurs, les émotions et les contre-coups des souffrances qui lui ont donné une intuition de la femme et de l'amour dépassant de beaucoup celle de tous les poètes grecs, Sappho exceptée. Ainsi, chez les Latins, Virgile va dans cette sorte d'intuition encore plus loin qu'Euripide, et trouve des couleurs déjà modernes pour peindre l'amour d'une Phénicienne, anachronisme des plus heureux. En même temps, aux âmes fatiguées et mélancoliques comme la sienne, dans ce vieux monde de tyrans et d'esclaves, il fait luire, en sa quatrième églogue, l'espérance d'un ordre meilleur, l'aube d'un jour plus pur et plus doux, et de cœur il est plus chrétien que Dante. Ainsi encore les artistes de la Renaissance, dans l'architecture composite de leurs édifices, mariant le style moresque et le style gothique avec le gréco-romain, entre-croisent l'originalité de je ne sais combien de races diverses dans des créations nouvelles, dont les modulations infinies enchantent les yeux. Ainsi toujours la Renaissance des lettres, venant après l'autre, et se continuant chez nous du seizième au dix-septième siècle, produit d'une manière toute pareille les œuvres mixtes, extrêmement complexes et curieuses, que nous venons d'étudier. Ainsi chez nous encore, au dix-huitième siècle, Voltaire, par une tentative analogue à celle d'Euripide, fait de la scène une tribune, non avec un génie dramatique comparable

ni approchant, mais avec une égale ardeur philosophique : de là des œuvres non moins intéressantes si l'on se place à un point de vue élevé, et auxquelles l'esprit libéral devra rendre en gratitude ce que l'esprit littéraire pourra marchander en admiration. Ainsi enfin, dans le premier tiers de notre siècle, apparaît l'amalgame plus compliqué, où se croisent d'une part le moyen âge ressaisi et l'esprit révolutionnaire qui le refait en l'interprétant, de l'autre les littératures étrangères et la nôtre qui se rajeunit par l'infusion d'un sang nouveau; c'est ce qu'on nomme proprement romantisme. Mais ceux-là se trompent qui voient dans ce fait un phénomène inédit, propre à notre siècle : les quelques exemples que je viens de rappeler montrent qu'il continue seulement la série des romantismes qui se succèdent de génération en génération. C'est le continuel changement de ces amalgames, du passé avec le présent, et du présent avec le passé, dans la poursuite incessante d'une forme d'art toujours la plus actuelle possible, d'un idéal renouvelé sans cesse, qui constitue, comme je l'entends, l'essence même du romantisme. Une définition étroite du romantisme en exclurait Shakspeare, Guillem de Castro, Dante, le théâtre grec, la Bible, qui en sont, à vrai dire, les œuvres vives et les plus hauts sommets.

Est-ce à dire, toutefois, qu'on ne trouve pas, dès

notre théâtre du dix-septième siècle, plusieurs éléments du romantisme tel qu'on l'a entendu de nos jours d'une manière moins large; à savoir, le mélange du tragique et du comique, ou de l'héroïque et du familier; le retour aux sujets modernes, tels que *le Cid*, *Don Sanche d'Aragon*, *Bajazet*; ou mixtes, à la fois païens et chrétiens, tels que *Polyeucte*, *Saint-Genest*; le joug des trois unités secoué; le vers assoupli, se mouvant avec la pensée et se pliant à tous ses gestes; la langue, non seulement oratoire, mais parfois lyrique; un style qui sait mêler, lorsqu'il le faut, aux élégances les plus nobles, la rudesse et la crudité [1]?

1. Madame Necker, d'un goût un peu timoré, voulait bannir du style soutenu les mots familiers; Marmontel, un jour lui tendit un piège, en lui proposant quelques expressions qui lui semblaient, cependant, disait-il, pouvoir être admises dans le style élevé; par exemple : *Faire l'amour. Aller voir ses amours. Commencer à voir clair. Prenez votre parti. Pour bien faire, il faudrait... Non, vois-tu, faisons mieux...* Madame Necker les rejeta, comme indignes du style élégant. — « Eh bien ! lui dit alors Marmontel, Racine a été moins difficile que vous : toutes ces expressions se trouvent dans ses tragédies. » Et il lui fit voir les passages. Il aurait pu ajouter bien d'autres exemples, soit lorsque la jeune princesse Hermione, jalouse, dit à Pyrrhus :

Ton cœur impatient de revoir *la Troyenne*;

soit lorsque Ériphile dit à Doris : « J'ai des yeux »; soit lorsque Aricie, indignée des calomnies qui perdent Hippolyte, dit à Thésée :

Ah! c'est trop le livrer à des langues perfides;

soit lorque Agrippine dit

Nous avons fait voir aussi, qu'après la tragi-comédie de Corneille et de Rotrou, qui était déjà, peu s'en faut, le drame français moderne, Racine avait créé une autre sorte de tragi-comédie, la tragi-comédie de l'amour, œuvre analogue à celle de Quinault dans ses opéras, et dont Marivaux reprendra la veine dans ses comédies. Voltaire, en revenant aux sujets nationaux ou mixtes, *Zaïre*, *Adélaïde Du Guesclin*, *Alzire*, *Tancrède*, puis Diderot, Sedaine, Beaumarchais, continueront diversement ce genre dramatique composite, qui aboutira au théâtre romantique de notre siècle avec les affluents des théâtres étrangers. Est-ce que vous n'apercevez pas comment ce romantisme particulier rentre dans le cadre du romantisme général?

Nos auteurs dramatiques du dix-septième siècle essayaient d'interpréter les légendes antiques à

Le Sénat fut séduit : une loi moins sévère
Mit Claude dans mon lit, et Rome à mes genoux;

soit quand Esther dit à Elise, devant les petites filles de Saint-Cyr :

De l'altière Vasthi tu connais la disgrâce,
Lorsque le Roi, contre elle enflammé de dépit,
La chassa de son trône ainsi que de son lit;

soit lorsque Athalie parle de la reine, sa mère, mangée aux chiens :

Des lambeaux pleins de sang et des membres affreux
Que des chiens dévorants se disputaient entre eux.

leurs contemporains en les accommodant à leurs mœurs; pareillement les romantiques de notre siècle ont essayé de nous rendre le moyen âge, tel qu'il se réfractait dans leur imagination. Les uns et les autres ne pouvaient produire que des compositions d'un caractère mixte, au moyen d'anachronismes nombreux, voulus ou non. Ceux-ci comme ceux-là, en s'imaginant qu'ils traduisaient soit le moyen âge, soit l'antiquité, ne faisaient, comme toujours, que traduire leurs propres sentiments et s'interpréter eux-mêmes.

C'est que, en premier lieu, un artiste ne peut peindre que ce qu'il voit; mais sa manière de voir résulte de sa nature tout entière et de sa passion maîtresse : une œuvre n'a de valeur que par le sentiment personnel et profond qui l'a inspirée et qu'elle transmet. Dans tout portrait, il y a deux choses : le modèle et le peintre; un beau portrait est la combinaison des deux. De même la représentation d'un paysage nous fait voir la nature, mais réfléchie dans l'âme de l'artiste, ou plutôt l'âme de l'artiste s'exprimant par la représentation de la nature. C'est en ce sens qu'on a pu dire : « Un paysage est un état de l'âme. » Il en est ainsi de toute œuvre d'art digne de ce nom.

En second lieu, cette œuvre d'art, quand elle représente le temps passé, n'est intelligible au public contemporain qu'au moyen d'une certaine accommodation et adaptation à l'heure présente

par toutes sortes de transpositions voulues et d'anachronismes involontaires. C'est pourquoi l'on peut dire que chaque siècle, chaque génération survenante, s'exprime par les œuvres de ses poètes, de ses écrivains, de ses artistes : ceux-ci donnent une forme aux pensées confuses de leurs contemporains, et présentent à leur imagination un idéal qui leur agrée, dans lequel ils se reconnaissent. Il y a l'idéal du temps d'Henri IV, celui du temps de Louis XIII, celui du temps de Louis XIV : le premier s'est peint dans l'*Astrée*, le second dans les grands romans de La Calprenède et dans le théâtre de Corneille, le troisième dans les pièces de Racine et dans les romans de madame de La Fayette. Chaque nouvel idéal, qui tend à s'emparer des âmes, trouve pour adversaires les partisans de l'idéal antérieur et de ses formes appropriées. De là, les luttes périodiques des romantiques et des classiques de tous les temps. C'est pourquoi le poète dramatique, même lorsqu'il se propose d'innover, de combattre à certains égards les idées de ses contemporains pour les rectifier et les faire avancer, est forcé, dans une certaine mesure, de prendre d'abord pour point de départ et pour point d'appui le fonds commun, sauf à s'en élancer et à en sortir. C'est surtout dans une œuvre de théâtre que certaines concessions sont nécessaires pour faire passer les choses neuves et hardies.

En troisième lieu, l'œuvre charme et vit prin-

cipalement par le caractère général dans lequel les deux précédents éléments, l'antique et le moderne, ou le moyen âge et l'actuel, se rejoignent et se fondent.

D'après ces principes, que trouve-t-on, soit dans Shakspeare, soit dans Racine? Dans Shakspeare, il y a d'abord la nature anglaise et galloise (celle-ci qu'il tenait de sa mère); ensuite, selon le sujet qu'il traite, la vérité historique relative, mélangée avec l'élément précédent; enfin, la vérité humaine, colorée de poésie. Racine représente, premièrement, lui-même et la nature française[1]; secondement, selon le sujet, nature grecque, romaine, orientale; mais, en même temps qu'il peint son siècle, et telle ou telle époque de l'histoire (croisement analogue à celui de l'élément chrétien et de l'élément païen dans les œuvres de Raphaël), troisièmement il pénètre plus avant et, au travers de cette double écorce, il atteint l'homme.

Au dix-septième siècle, le succès de Racine tenait surtout à la conformité des qualités et des défauts du poète avec les défauts et les qualités de ses contemporains, dont il se faisait le miroir. Il tenait

1. « Racine, bien plus que Bossuet et Voltaire, doit être donné comme la souveraine expression de ce que le génie français renferme en soi de plus particulier. » — J.-J. Weiss, *Essais*. Paris, Michel Lévy frères, 1865.

aussi et tiendra toujours à la partie considérable de vérité générale que, sous des modes passagères, le poète a sumettre dans ses personnages, pour atteindre et représenter le fonds permanent de l'humanité.

Ainsi, vérité contemporaine, vérité historique, vérité humaine, tels sont les trois degrés de profondeur de l œuvre de Racine, comme de l'œuvre de Shakspeare.

APPENDICE

I

Appendice à la page 37

EURIPIDE : *IPHIGÉNIE EN TAURIDE.*

PLAN D'UN PREMIER ACTE EN PROSE, PRÉPARÉ PAR RACINE SUR CE SUJET.

On sait que, dans le moment où Iphigénie allait être sacrifiée sur l'autel de Diane à Aulis, la Déesse, lui ayant substitué une autre victime, a fait disparaître la jeune fille, l'a enlevée à travers les airs et transportée en Tauride, où elle en a fait sa prêtresse.

Un usage antique et barbare veut que les étrangers jetés par la mer sur ces rivages soient

immolés à la Déesse : la prêtresse est chargée de les préparer à la mort.

Sa pensée se reporte souvent avec tristesse vers sa famille et son pays. Ces souvenirs la suivent jusque dans son sommeil. Un songe étrange qu'elle a eu cette nuit lui fait croire que son frère Oreste vient de mourir. Elle s'apprête à lui rendre les derniers honneurs, et rentre dans le temple.

Deux étrangers surviennent, et en observent attentivement les abords. Surpris, quelques instants après, par des bergers qui les arrêtent, ils vont être sacrifiés. L'un s'appelle Pylade; on a entendu prononcer ce nom par l'autre, qui est inconnu.

En les préparant à mourir, la prêtresse les interroge sur leur pays, sur leurs parents, et, pensant toujours à son cher Oreste, leur demande s'ils ont une sœur. Le dialogue est prolongé avec un apparent abandon, mais mené et suspendu avec beaucoup d'art.

Oreste ne tient point à se faire connaître, lui qui a été obligé (cruel devoir) de tuer sa mère pour venger son père. Depuis lors il est poursuivi par les Furies. L'oracle d'Apollon lui a fait connaître que le seul moyen de se délivrer de ce supplice était de se rendre en Tauride et d'enlever du temple la statue de Diane, pour la rapporter dans Athènes.

Les scènes où le frère et la sœur, inconnus l'un à l'autre et gardant chacun son secret, s'entretiennent de ce qu'ils ont de plus cher, et cela sur le point que le frère va être conduit par la sœur à l'autel pour être immolé ; et celle surtout qui amène la reconnaissance entre l'un et l'autre, sont louées par Aristote dans sa *Poétique*[1] comme étant au nombre des plus belles du théâtre grec. En voici les traits principaux :

IPHIGÉNIE.

Dites-moi d'abord : qui de vous deux se nomme Pylade?

ORESTE.

Lui. Mais que peut vous importer ?

IPHIGÉNIE.

En quelle contrée, en quelle ville de la Grèce est-il né?

ORESTE.

Que vous reviendra-t-il, ô femme, de le savoir?

IPHIGÉNIE.

Etes-vous frères nés de la même mère?

1. Chapitre XVII.

2. Ce n'est pas que ce nom rappelle rien à l'esprit d'Iphigénie : car, lorsqu'elle a quitté la Grèce, Pylade n'était pas né encore. Seulement le berger, qui a fait le récit de la prise des deux étrangers, lui a dit qu'un des deux avait nom Pylade.

ORESTE.

Nous sommes frères par l'amitié, non par le sang.

IPHIGÉNIE.

Et vous, quel nom votre père vous donna-t-il à votre naissance?

ORESTE.

Un malheureux, voilà le nom qui me convient.

IPHIGÉNIE.

Ce n'est pas ce que je demande; c'est là un tort de la Fortune.

ORESTE.

Si je meurs sans dire mon nom, on ne saura pas de qui se moquer.

IPHIGÉNIE.

Pourquoi ce refus, et tant d'ombrage?

ORESTE.

Mon corps sera sacrifié, mais point mon nom.

IPHIGÉNIE.

Ne me direz-vous pas au moins quelle patrie est la vôtre?

ORESTE.

A quoi bon vous l'apprendre, puisque je vais mourir?

IPHIGÉNIE.

Mais pourquoi me refuseriez-vous cette grâce?

ORESTE.

Eh bien! l'illustre royaume d'Argos est ma patrie, et je m'en fais gloire.

IPHIGÉNIE.

Au nom des Dieux, dites-vous vrai, ô étranger ?

ORESTE.

Mycènes m'a vu naître, ville autrefois heureuse !

IPHIGÉNIE.

Comment l'avez-vous quittée? Est-ce un exil ?

ORESTE.

Exil involontaire, et pourtant volontaire.

IPHIGÉNIE.

Pourriez-vous m'informer de plusieurs choses?

ORESTE.

Cela n'ajoutera rien à mon malheur.

IPHIGÉNIE.

Votre arrivée d'Argos m'est bien précieuse.

ORESTE.

A vous peut-être, non à moi.

IPHIGÉNIE.

Sans doute vous connaissez Troie, cette ville dont on parle en tous lieux ?

ORESTE.

Plût aux Dieux ne l'avoir jamais connue, pas même en songe !

IPHIGÉNIE.

On dit qu'elle n'est plus, et que la guerre l'a détruite ?

ORESTE.

Il est vrai, ce n'est point une fausse nouvelle.

IPHIGÉNIE.

Hélène est-elle rentrée dans la maison de Ménélas ?

ORESTE.

Oui, et son retour a coûté bien cher à quelqu'un des miens [1].

IPHIGÉNIE.

Moi aussi, j'ai bien souffert à cause d'elle, autrefois ! Où est-elle, à présent ?

ORESTE.

A Sparte, chez son premier époux.

IPHIGÉNIE.

Femme funeste à tous les Grecs, et non à moi seule !

ORESTE.

Moi aussi, je me suis ressenti de ce mariage.

IPHIGÉNIE.

Le retour des Grecs s'est-il accompli comme on le public ?

ORESTE.

Pourquoi toutes ces questions ?

IPHIGÉNIE.

Avant que vous mouriez, je désirerais savoir...

1. A Agamemnon, tué par Égisthe et Clytemnestre.

ORESTE.

Quoi ? Dites, et je répondrai.

IPHIGÉNIE.

Un devin nommé Calchas est-il revenu de Troie ?

ORESTE.

Il est mort, à ce qu'on disait à Mycènes.

IPHIGÉNIE.

Juste ciel ! c'est bien fait. — Et le fils de Laërte ?

ORESTE.

Il n'est pas encore de retour à Ithaque. Pourtant il est vivant, dit-on.

IPHIGÉNIE.

Puisse-t-il périr et ne jamais revoir sa patrie !

ORESTE.

Il n'a pas à se louer du sort, ne lui souhaitez rien de plus.

IPHIGÉNIE.

Et le fils de Thétis, vit-il encore ?

ORESTE.

Il n'est plus. En vain son hymen fut préparé à Aulis.

IPHIGÉNIE.

C'était un piège : on en peut croire ceux qui l'apprirent à leurs dépens.

ORESTE.

Qui êtes-vous donc, vous qui prenez tant d'intérêt aux choses de la Grèce ?

IPHIGÉNIE.

C'est qu'elle est ma patrie, et toute jeune je suis morte à ce cher pays !

ORESTE.

Je ne m'étonne plus de votre sollicitude.

IPHIGÉNIE.

Et ce chef d'armée qu'on disait si heureux ?

ORESTE.

Heureux, je n'en connais point. Lequel ?

IPHIGÉNIE.

Celui qu'on appelait le roi Agamemnon, fils d'Atrée.

ORESTE.

Je ne sais. Femme, laissez là toutes ces questions.

IPHIGÉNIE.

Ah ! plutôt, au nom des dieux, parlez, ô étranger, pour me rendre quelque joie.

ORESTE.

Il est mort, l'infortuné ! Et sa mort en a amené une autre.

IPHIGÉNIE.

Mort ? et comment ? O malheureuse que je suis !

ORESTE.

Pourquoi ces gémissements! En quoi cette mort vous touche-t-elle?

IPHIGÉNIE.

Je songe à son ancien bonheur!

ORESTE.

Sort cruel, de périr égorgé par la main de sa femme!

IPHIGÉNIE.

Oh! forfait déplorable! Et déplorable mort!

ORESTE.

C'est assez, ne m'interrogez plus.

IPHIGÉNIE.

Un seul mot : vit-elle encore la femme de cet infortuné?

ORESTE.

Non : le fils qu'elle avait enfanté lui a ôté la vie.

IPHIGÉNIE.

O maison ravagée! — Et pourquoi a-t-il tué sa mère?

ORESTE.

Pour venger son père qu'elle avait assassiné.

IPHIGÉNIE.

Hélas! ce fut justice, mais justice cruelle!

ORESTE.

Cependant il n'a pas à se louer des Dieux, quoiqu'ayant fait justice.

IPHIGÉNIE.

Agamemnon a-t-il laissé quelque autre enfant ?

ORESTE.

Une fille seulement, Électre.

IPHIGÉNIE.

Mais son autre fille, qui fut immolée, qu'est-ce qu'on en dit ?

ORESTE.

Rien, sinon qu'elle est morte et ne voit plus la lumière.

IPHIGÉNIE.

Malheureuse ! et son père aussi, malheureux, — qui l'a fait périr !

ORESTE.

Et pour une femme coupable, bien indigne d'une telle rançon [1].

IPHIGÉNIE.

Mais le fils du roi mort est-il dans Argos ?

ORESTE.

Il vit, hélas ! mais en quels lieux ? partout et nulle part ! ...

(Vers 492 à 568.)

La seule consolation pour Iphigénie, parmi tant d'infortunes, est d'apprendre que le songe l'a trompée, et que son frère vit. Mais, comme

1. Hélène.

il était tout enfant lorsqu'elle a été séparée de lui, elle ne se doute point qu'il est si près d'elle. La prêtresse propose à cet étranger de favoriser sa fuite, s'il veut se charger d'une lettre écrite à quelqu'un d'Argos qu'elle chérit. Oreste accepte, non pour lui, mais pour Pylade, qui, ne l'ayant suivi que par dévouement et n'étant en danger de mort que pour lui, doit être sauvé.

ORESTE.

Voici ce qu'il faut faire : remettez-lui vos tablettes, il les portera à Argos, et votre souhait sera accompli. Pour moi, j'abandonne ma vie à qui veut la prendre. Avoir entraîné un ami dans le péril et se sauver tout seul, ce serait infâme. Celui-ci est mon ami · le bienfait de voir la lumière, je le veux pour lui bien plus que pour moi.

IPHIGÉNIE.

O généreux cœur, de quel noble sang vous devez être né, vous qui savez si bien aimer vos amis ! Ah ! puisse vous ressembler le frère qui me reste ! Car, moi aussi, ô étranger, j'ai un frère ; mon malheur est de ne pas le voir. Eh bien ! puisque vous le voulez ainsi, nous enverrons votre ami porter mon message ; et vous, vous mourrez...

ORESTE.

Ah ! si du moins la main de ma sœur était là pour me rendre les derniers devoirs !

IPHIGÉNIE.

Vain souhait, ô malheureux étranger ! car votre sœur

habite loin de cette terre barbare. Mais, puisque vous êtes d'Argos, ce que je pourrai faire, moi, pour honorer votre dépouille funèbre, je n'y manquerai point. J'ornerai de mon mieux votre tombeau, après avoir répandu sur votre corps une huile pure, et fait couler sur le bûcher le suc que l'abeille tire des fleurs.

Vers 603 à 635.)

Quel dialogue et quelle situation ! ce frère et cette sœur qui se retrouvent sans se connaître, et dont l'un, tant chéri, tant regretté de l'autre, va être conduit par elle à la mort !

Iphigénie rentre dans le temple pour y chercher son message. Pylade, resté seul avec Oreste, lui déclare qu'il veut être sacrifié avec lui. « Ce serait une honte pour moi, quand tu meurs, de voir la lumière. » Oreste, au contraire, le presse de partir, lui dont la vie n'est point brisée par le malheur. « Pour moi, persécuté des Dieux, ce n'est pas un mal de mourir... » La noble lutte se poursuit entre les deux amis, à qui mourra, et renouvelle l'émotion déjà si vivement excitée par la précédente scène.

La prêtresse revient, apportant sa lettre. Oreste, par sa résolution inébranlable, a enfin décidé Pylade à partir. — « Mais si, dans un naufrage, ces tablettes se perdaient ? » dit celui-ci à la prêtresse. — « Eh bien ! répond-elle, savez-vous ce que je vais faire ? Plus on prend de soins, plus on a de chances de suc-

cès. Je vous dirai le contenu de ma lettre, afin que vous puissiez le rendre à ceux que je chéris : ainsi tout sera en sûreté. Si vous conservez mes tablettes, leurs muets caractères parleront tout seuls ; mais, si elles se perdent dans la mer, pourvu que vous échappiez au naufrage, ma pensée y échappera aussi.

PYLADE.

C'est bien dit... Faites-moi donc connaître à qui dans Argos je dois porter votre lettre, et aussi ce que je devrais répéter de votre part, si elle disparaissait.

IPHIGÉNIE.

Dites à Oreste, fils d'Agamemnon : « Celle qui fut immolée à Aulis, Iphigénie, vivante encore, quoiqu'elle ait cessé de l'être pour vous, t'envoie ce message... »

ORESTE.

Où est-elle ? Morte, comment peut-elle vivre encore ?

IPHIGÉNIE.

C'est elle-même que vous voyez ; ne m'interrompez pas. « Ramène-moi dans Argos, ô mon frère, avant que je meure ; viens m'arracher à cette terre et à ce culte cruel, dans lequel mon ministère est de préparer au supplice les étrangers offerts en victimes à la Déesse. »

ORESTE.

Ah ! Pylade, que signifie ?... Où sommes-nous ?...

PYLADE.

Tiens, Oreste, voici la lettre que je t'apporte, et que je te remets de la part de ta sœur.

ORESTE.

... O sœur chérie! dans mon étonnement, mes bras qui te serrent ne peuvent croire à mon bonheur... »

(Vers 755 à 797.)

Aristote, dans le passage de sa *Poétique* auquel j'ai fait allusion, dit : « La plus belle de toutes les reconnaissances est celle qui naît des incidents mêmes du drame, et qui produit une très grande surprise par des moyens vraisemblables, comme dans l'*Œdipe* de Sophocle, et dans l'*Iphigénie* d'Euripide. Car il est très vraisemblable qu'Œdipe soit curieux [1], et qu'Iphigénie écrive une lettre à Oreste. » Au chapitre xv, où il fait aussi ressortir le mérite de la pièce d'Euripide, il cite la manière dont un autre poète, Polyeidès, traitant le même sujet, amenait la reconnaissance. Au moment de recevoir le coup mortel, Oreste s'écriait : « Ce n'est donc pas assez que ma sœur ait été sacrifiée à Aulis, il faut que je le sois à mon tour! » A cette parole Iphigénie reconnaissait son frère. Au dix-huitième siècle, Guimond de la Touche s'est souvenu de ce moyen.

On a souvent parlé du pathétique de cette tragédie d'Euripide; je n'ai pas vu qu'on ait appelé

1. Nous avons seulement remarqué que cette curiosité a sommeillé pendant longues années. Mais, une fois réveillée, elle ne se rendort plus.

l'attention sur un autre aspect de la même pièce qui fait un singulier contraste avec celui-là. C'est, à savoir, une veine tragi-comique de mensonge et de ruse, pour tromper le tyran Thoas, d'une manière un peu enfantine, mais qui devait plaire au peuple grec, comme l'aventure d'Ulysse et du Cyclope. Le tyran Thoas est dupé par Iphigénie, pour le bon motif, à peu près comme Polyphème par le rusé fils de Laërte. De sorte que, après avoir développé la terreur et la pitié, cette pièce finit comme un conte de fée, et fait penser à l'Ogre ridiculement trompé par le petit Poucet.

Il s'agit de faire évader les prisonniers emportant la statue de la Déesse; et même... oh! si la prêtresse pouvait s'évader avec eux! et retourner à Argos ! Déjà, à la seule nouvelle qu'Oreste n'était pas mort, Iphigénie s'était écriée avec allégresse : « Envolez-vous, songes, mensonges ! vous n'étiez rien. » A présent qu'elle a retrouvé ce frère chéri, elle lui dit, d'abord au sujet de la statue à enlever : « Mais comment échapper aux yeux de la Déesse, et au tyran, lorsqu'il trouvera le socle de pierre vide de la statue ? Comment me soustraire à la mort? Que pourrai-je dire ? » Puis elle ajoute : « Ah ! si tu pouvais faire du même coup deux choses, enlever la statue de la Déesse et m'emmener sur ton vaisseau, ce serait un péril qui en vaudrait la peine. Mais, si je reste sans la statue, je périrai, et toi, sauvé, tu auras la joie de revoir ta patrie.

Ne crois pas cependant que je recule même devant la crainte de la mort pour sauver ta vie...

ORESTE.

Non, je ne serai point ton meurtrier, comme je fus celui de ma mère. C'est assez de son sang. Je veux que, sauvé ou perdu, mon sort soit pareil au tien. Je te ramènerai dans notre maison, si je ne succombe pas dans mon entreprise; ou, si je dois mourir, ce sera ici près de toi. Mais écoute ce que je pense : si l'enlèvement de la statue déplaisait à Diane, comment Apollon aurait-il commandé de porter cette statue dans la ville de Pallas, et m'aurait-il promis la joie de te revoir? En mettant tout cela ensemble, je conçois l'espoir d'un heureux retour...

(Vers 995 à 1016.)

Et voici alors le singulier moyen imaginé par Iphigénie pour tromper les gardiens sacrés et le tyran : « Je me servirai de tes fureurs mêmes... Je dirai que tu es exilé d'Argos parce que tu es le meurtrier de ta mère ;... qu'il n'est pas permis de sacrifier à la Déesse une victime impure comme toi souillé par ce crime, et que je t'immolerai quand tu seras purifié.

ORESTE.

Comment nous sera-t-il plus aisé ainsi d'enlever la statue?

IPHIGÉNIE.

Je dirai que je veux te purifier dans les eaux de la mer.

ORESTE.

La statue, objet de notre voyage, est encore dans le temple.

IPHIGÉNIE.

Je dirai qu'il faut purifier aussi la statue, souillée par tes mains.

ORESTE.

Vers quelle partie du rivage?

IPHIGÉNIE.

A l'endroit où ton vaisseau est attaché par les câbles.

ORESTE.

Est-ce toi, ou quelque autre qui portera la statue ?

IPHIGÉNIE.

Moi. J'ai seule le droit d'y porter les mains.

ORESTE.

Et Pylade, où prendra-t-il rang dans cette entreprise?

IPHIGÉNIE.

On dira qu'il est atteint de la souillure.

ORESTE.

Est-ce à l'insu du Roi, ou à son escient, que tu feras cette tentative?

IPHIGÉNIE.

J'emploierai la persuasion : car ce ne peut être à son insu.

ORESTE.

Et puis, nous avons de bons rameurs sur notre navire.

IPHIGÉNIE.

Le reste te regarde, c'est à toi d'y pourvoir. »

(Vers 1031 à 1051.)

Pour le moment, elle leur conseille à tous deux d'entrer dans le temple, parce que le Roi va venir s'informer si le sacrifice est accompli. Oreste et Pylade suivent son conseil et quittent la scène.

Iphigénie invoque le secours de Diane, à qui déjà elle dut son salut, à Aulis. Puis elle entre à son tour dans le temple, pour chercher la statue. Et vous allez voir le singulier rôle que le poète fait jouer au roi Thoas, pour l'unique scène qu'il a dans la pièce. Iphigénie va se moquer de lui, comme le Chat botté se moque de l'Ogre stupide.

THOAS.

Où est la femme grecque, gardienne de ce temple ? A-t elle commencé le sacrifice des deux étrangers ? Leurs corps brûlent-ils dans le feu du sanctuaire ?

LE CHŒUR.

O Roi, la voici qui revient. Elle répondra elle-même à tes questions.

Iphigénie reparaît, sortant du temple et portant la statue.

THOAS.

Eh quoi! d'où vient, fille d'Agamennon, que vous transportez dans vos bras la statue de la Déesse, qui ne doit point quitter sa place?

IPHIGÉNIE.

O Roi, arrêtez le pied au seuil de ce temple.

THOAS.

Qu'est-il donc arrivé d'extraordinaire dans ce temple, ô prêtresse?

IPHIGÉNIE.

Une abomination: c'est le respect des choses saintes qui m'arrache ce mot.

THOAS.

Quel étrange début! Parlez clairement.

IPHIGÉNIE.

Les victimes dont vous vous êtes emparés sont impures.

THOAS.

Qui vous l'a appris? N'est ce qu'une supposition?

IPHIGÉNIE.

La statue de la Déesse a reculé de sa place en se détournant.

THOAS.

D'elle-même, ou par l'effet d'un tremblement de terre ?

IPHIGÉNIE.

D'elle-même, et elle a fermé les yeux pour ne point voir.

THOAS.

Quelle en est la cause? Est-ce la souillure de ces étrangers ?

IPHIGÉNIE.

Oui, c'est cela seul : car ils ont commis un horrible crime.

THOAS.

Ont-ils égorgé quelque voyageur sur le rivage ?

IPHIGÉNIE.

Ils sont venus chargés d'un meurtre domestique.

THOAS.

Lequel ? Parlez.

IPHIGÉNIE.

Ils ont assassiné leur mère ensemble...

THOAS.

Et c'est pour cela que vous portez dehors la statue de la Déesse.

IPHIGÉNIE.

Oui, je l'expose à l'air pur, pour la délivrer de l'odeur du sang.

THOAS.

Et comment avez-vous découvert le crime de ces deux étrangers ?

IPHIGÉNIE.

La statue de la Déesse, en se détournant avec horreur, ne me l'a-t-elle pas fait comprendre ?

THOAS.

La Grèce vous a donné un esprit pénétrant, pour avoir ainsi deviné... Mais, dites-moi, qu'allons-nous faire de ces deux hommes?

IPHIGÉNIE.

Nous devons observer la loi qui nous est imposée.

THOAS.

Eh bien! l'eau lustrale et le glaive ne sont-ils pas prêts ?

IPHIGÉNIE.

Je veux d'abord purifier les victimes par de saintes ablutions.

THOAS.

Est-ce dans l'eau des sources, ou dans les flots de la mer?

IPHIGÉNIE.

C'est la mer qui lave le mieux toutes les souillures des mortels.

THOAS.

Les victimes alors redeviendraient pures, et pourraient être offertes à la Déesse.

IPHIGÉNIE.

Et moi je pourrais procéder bien et dûment au sacrifice.

THOAS.

Eh bien! les flots de la mer viennent se briser au pied du temple.

IPHIGÉNIE.

Cette cérémonie veut de la solitude: nous avons d'autres choses à faire.

THOAS.

Menez-les où vous voudrez. Je ne demande pas à voir les mystères.

IPHIGÉNIE.

Je dois purifier aussi la statue de la déesse.

THOAS.

Oui, puisque la tache du parricide l'a souillée.

IPHIGÉNIE.

Sans cela, je ne l'aurais jamais tirée de son sanctuaire.

THOAS.

Je loue votre piété et votre prudence. Toute la ville a bien raison de vous admirer.

IPHIGÉNIE.

Savez-vous ce que vous devez me faire maintenant?

THOAS.

Vous n'avez qu'à dire.

IPHIGÉNIE.

Chargez-moi de chaînes ces deux étrangers.

THOAS.

Où pourraient-ils fuir?

IPHIGÉNIE.

La Grèce ne connaît guère la bonne foi.

THOAS.

Eh bien! gardes, qu'on les enchaîne.

IPHIGÉNIE.

Et puis, qu'on les amène ici.

THOAS, *aux gardes.*

Vous entendez?

IPHIGÉNIE.

Qu'on leur voile la tête.

THOAS.

Afin qu'ils ne puissent voir le soleil [1].

IPHIGÉNIE.

Donnez-moi aussi une escorte.

1. Comme parricides, ils en auraient pu souiller les rayons.

THOAS.

Ceux-ci vous accompagneront.

IPHIGÉNIE.

Envoyez l'ordre aux habitants...

THOAS.

De quoi?

IPHIGÉNIE.

De se renfermer dans leurs maisons.

THOAS.

Pour ne pas rencontrer les parricides?

IPHIGÉNIE.

Oui, car c'est une souillure abominable.

THOAS, *à un garde.*

Va, et publie cet ordre.

IPHIGÉNIE.

Que personne ne se penche pour les voir.

THOAS.

Quelle sollicitude pour mon peuple!

IPHIGÉNIE.

Que les amis surtout se tiennent loin.

THOAS.

Ceci s'adresse à moi.

IPHIGÉNIE.

Vous, Roi, restez ici, au temple...

THOAS.

Pour quoi faire?

IPHIGÉNIE.

Pour le purifier avec la torche...

THOAS.

Afin qu'à votre retour tout soit saint?

IPHIGÉNIE.

Lorsque les étrangers vont sortir...

THOAS.

Que dois-je faire ?

IPHIGÉNIE.

Couvrir vos yeux de votre péplos [1].

THOAS.

De peur de contracter quelque souillure?

IPHIGÉNIE.

Et, si je vous parais tarder...

THOAS.

Comment saurai-je que c'est fini

IPHIGÉNIE.

Ne vous étonnez point.

1. Manteau.

THOAS.

Accomplissez à loisir les cérémonies sacrées.

IPHIGÉNIE.

Puisse cette expiation réussir selon mes souhaits !

THOAS.

Je joins mes vœux aux vôtres

Ou je me trompe fort, ou tous les spectateurs athéniens souriaient de plaisir pendant ce dialogue, qui tient plus de la comédie que de la tragédie. Il peut nous paraître singulier qu'une pièce dont les deux premiers tiers appartiennent à la terreur, à la pitié, au pathétique le plus noble et le plus puissant, n'ait, pour remplir le dernier tiers, que cette espèce de conte d'enfants; mais je suis sûr que cela ne déplaisait pas aux Grecs. Tout cela ensemble ne compose-t-il pas une tragi-comédie très romantique ?

Les prisonniers, la statue, la prêtresse, ont bientôt fait de s'embarquer et volent sur les flots vers Argos. Thoas, lorsqu'il apprend leur fuite, ordonne qu'on les poursuive, — comme le Géronte de Scapin, voulant envoyer la justice en pleine mer après le Turc qui lui enlève son fils. — Heureusement Pallas Athènè descend du ciel fort à propos, et annonce qu'on voudrait en vain s'opposer au dessein d'Oreste, conseillé et conduit à

sa fin par les Dieux. La statue de Diane sera portée dans l'Attique, et adorée sous le nom de Diane Taurique en mémoire de ces événements.

Telles sont les principales scènes de l'*Iphigénie en Tauride*. Par les faits, la pièce paraîtrait la suite d'*Iphigénie à Aulis*; cependant elle fut composée et représentée auparavant: et plusieurs détails, qui ne se raccordent point, montrent que ces deux pièces ne faisaient pas partie d'un même ensemble, de ce qu'on nommait une trilogie.

On conçoit bien que la beauté des deux premiers tiers ait vivement frappé Racine et lui ait donné l'envie de transporter cette pièce sur notre scène, en l'y adaptant. Il en prépara donc un premier acte en prose, de la manière que l'on va voir. Mais une fin qui pût convenir au public français était difficile à trouver, et le poète apparemment y renonça.

ACTE PREMIER

SCÈNE PREMIÈRE

Iphigénie vient avec une captive grecque, qui, s'étonnant de sa tristesse, lui demande si c'est qu'elle est affligée de ce que la fête de Diane se passera sans qu'on lui immole aucun étranger.

— « Tu peux croire, dit Iphigénie, si c'est là un sentiment digne de la fille d'Agamemnon. Tu sais avec quelle répugnance j'ai préparé les misérables que l'on a sacrifiés depuis que je préside à ces cruelles cérémonies. Je me faisais une joie de ce que la Fortune n'avait amené aucun Grec pour cette journée, et je triomphais seule de la douleur commune qui est répandue dans cette île [1], où l'on compte pour un présage funeste de ce

1. Ou plutôt presqu'île. C'est la Crimée. Voltaire appelait la pièce de Guimond de La Touche sur ce même sujet : *Iphigénie en Crimée*.

que [1] nous manquons de victimes pour cette fête. Mais je ne puis résister à la secrète tristesse dont je suis occupée depuis le songe que j'ai fait cette nuit. J'ai cru que j'étais à Mycènes, dans la maison de mon père : il m'a semblé que mon père et ma mère nageaient dans le sang, et que moi-même je tenais un poignard à la main pour en égorger mon frère Oreste. Hélas ! mon cher Oreste !

LA CAPTIVE.

Mais, Madame, vous êtes trop éloignés l'un de l'autre pour craindre l'accomplissement de votre songe.

IPHIGÉNIE.

Et ce n'est pas aussi ce que je crains ; mais je crains avec raison qu'il n'y ait de grands malheurs dans ma famille : les Rois sont sujets à de grands changements. Ah ! si je t'avais perdu, mon cher Oreste, sur qui seul j'ai fondé mes espérances ! Car enfin j'ai plus sujet de t'aimer que tout le reste de ma famille : tu ne fus point coupable de ce sacrifice où mon père m'avait condamnée dans l'Aulide, tu étais un enfant de dix ans [2]. Tu as été élevé avec moi, et tu es le seul de toute la Grèce que je regrette tous les jours.

1. De ce que... Tournure usitée au XVIIe siècle. Aujourd'hui on dirait : *que nous manquions.*

2. Racine vieillit un peu le frère, pour rajeunir un peu la sœur.

LA CAPTIVE.

Mais, Madame, quelle apparence qu'il sache l'état où vous êtes? Vous êtes dans une île détestée de tout le monde : si le hasard y amène quelque Grec, on le sacrifie. Que ne répondez-vous à l'amour du Prince[1]?

IPHIGÉNIE.

Eh! que me servirait de m'y attacher? Son père Thoas lui défend de m'aimer; il ne me parle qu'en tremblant : car ils ignorent tous deux ma naissance, et je n'ai garde de leur découvrir une chose qu'ils ne croiraient pas; car quelle apparence qu'une fille que des pirates ont enlevée[2] dans le moment qu'on l'allait sacrifier pour le salut de la Grèce, fût la fille du général de la Grèce? — Mais voici le Prince.

1. Remarquons ici que Racine donnait au Roi Thoas un fils, et supposait que ce fils était amoureux d'Iphigénie: il est facile d'entrevoir dans quelle intention. Ce prince aurait sans doute été employé au dénouement, pour le rendre moins invraisemblable : l'amant d'Iphigénie aurait favorisé l'évasion de celle qu'il aimait, et peut-être l'aurait suivie dans sa fuite. Mais c'eût été encore de la comédie : Léandre s'enfuyant avec Isabelle. Aussi, Racine chercha-t-il autre chose, et apparemment ne trouva-t-il rien qui le satisfît; de sorte qu'il abandonna son projet.

2. On voit qu'ici il n'était plus question de l'enlèvement d'Iphigénie par Diane à travers les airs, Racine ne voulant pas donner pour point de départ à une tragédie française le merveilleux mythologique, auquel ses spectateurs ne pouvaient croire. C'étaient donc des pirates qui étaient censés avoir enlevé tout à coup la jeune fille sur leur navire.

SCÈNE II.

LE PRINCE, IPHIGÉNIE, LA CAPTIVE GRECQUE.

IPHIGÉNIE.

Qu'avez-vous, Prince ? D'où vient ce désordre, et cette émotion ?

LE PRINCE.

Madame, je suis cause du plus grand malheur du monde. Vous savez combien j'ai détesté avec vous les sacrifices qu'on fait dans cette île : je me réjouissais de ce que vous seriez dispensée aujourd'hui de cette funeste occupation ; et cependant je suis cause que vous aurez deux Grecs à sacrifier.

IPHIGÉNIE.

Comment, Seigneur ?

LE PRINCE.

On m'est venu avertir que deux jeunes hommes étaient environnés d'une grande foule de peuple, contre lequel ils se défendaient. J'ai couru sur le bord de la mer : je les ai trouvés à la porte du temple qui vendaient chèrement leur vie, et qui ne songeaient chacun qu'à la défense de l'autre. Leur courage m'a piqué de générosité. Je les ai défendus

moi-même, j'ai désarmé le peuple, et ils se sont rendus à moi. Leurs habits les ont fait passer pour Grecs : ils l'ont avoué. J'ai frémi à cette parole ; on les a menés, malgré moi, à mon père, et vous pouvez juger quelle sera leur destinée. La joie est universelle, et l'on remercie les Dieux d'une prise qui me met au désespoir. Mais enfin, Madame, ou je ne pourrai, ou je vous affranchirai bientôt de la malheureuse dignité qui vous engage à ces sacrifices. — Mais voici le Roi mon père.

SCÈNE III.

THOAS, LE FILS DE THOAS, IPHIGÉNIE, LA CAPTIVE GRECQUE.

THOAS.

Quoi ? Madame, vous encore ici ! Ne devriez-vous pas être dans le temple pour remercier la Déesse de ces deux victimes qu'elle nous a envoyées ? Allez préparer tout pour le sacrifice, et vous reviendrez ensuite, afin qu'on vous remette entre les mains ces deux étrangers.

SCÈNE IV

THOAS, LE FILS DE THOAS.

Iphigénie sort, et le prince fait quelque effort pour obtenir de son père la vie des deux Grecs, afin qu'il ne les ait pas sauvés inutilement. Le Roi le maltraite [1], et lui dit que ce sont là des sentiments qui lui ont été inspirés par la jeune Grecque ; il lui reproche la passion qu'il a pour une esclave.

LE PRINCE.

« Et qui vous dit, Seigneur que c'est une esclave ?

THOAS.

Et quelle autre qu'une esclave aurait été choisie par les Grecs pour être sacrifiée ?

LE PRINCE.

Quoi ? ne vous souvient-il plus des habillements qu'elle avait lorsqu'on l'amena ici ? Avez-vous oublié que les pirates l'enlevèrent dans le moment qu'elle allait recevoir le coup mortel ? Nos peuples

1. En paroles. Ainsi Corneille, dans *Horace*, acte IV, scène v.

Seul vous le maltraitez après ce qu'il a fait.

eurent plus de compassion pour elle que les Grecs n'en avaient eu; et, au lieu de la sacrifier à Diane, ils la choisirent pour présider elle-même à ses sacrifices. »

Le Prince sort, déplorant sa malheureuse générosité, qui a sauvé la vie à deux Grecs, pour la leur faire perdre plus cruellement.

SCÈNE V

THOAS LE CONFIDENT

Le Roi témoigne à son confident qu'il se fait violence de maltraiter son fils.

« Mais quelle apparence de donner les mains à une passion qui le déshonore ? Allons, et demandons tantôt à la Déesse, parmi nos prières, qu'elle donne à mon fils des sentiments plus dignes de lui. »

Tel est ce canevas, qui évidemment n'est qu'une première idée écrite au courant de la plume. Racine ensuite l'abandonna. Guimond de La Touche la reprit, et eut un tel succès, que sa pièce fut un événement littéraire.

II

Appendice aux pages 115 à 120

RÉCIT DE LA MORT D'HIPPOLYTE

EXTRAIT DE LA TRAGÉDIE
DE ROBERT GARNIER
1573

Si tost qu'il fut sorti de la ville, fort blesme,
Et qu'il eut attelé ses limonniers lui-mesme,
Il monte dans le char, et de la droite main
Lève le fouet sonnant, et de l'autre le frein.
Les chevaux sonne-pieds[1], d'une course égalée
Vont galoppant au bord de la plaine salée.
La poussière s'élève, et le char balancé
Vole dessus l'essieu, comme un trait élancé.

1. En latin, *sonipedes*.

Il se tourne trois fois vers la cité fuyante,
Détestant, coléré, sa luxure méchante,
Sa fraude et trahison; jurant ciel, terre et mer
Être innocent du mal dont on le vient blasmer.
Il vous nomme souvent, priant les Dieux célestes
Que les torts qu'on lui fait deviennent manifestes,
Et que la vérité vous soit connue, afin
Que vous donniez le blasme au coupable à la fin,
Quand voici que la mer soudainement enflée,
Sans se voir d'aucun vent comme autrefois soufflée,
Mais calme, et sommeilleuse, et sans qu'un seul flot d'eau
Se pourmenant mutin lui fit rider la peau,
Se hausse jusqu'au ciel, se dresse montagneuse,
Tirant toujours plus grosse à la rive aréneuse.
Jamais le froid Borée armé contre le Nord,
Et le Nord contre lui, ne l'enflèrent si fort,
Bien qu'ils la troublent toute, et que, de la grand rage
Qu'ils la vont boursouflant, tremble tout le rivage,
Que Leucate en gémisse, et que les rocs émeus
Blanchissent, tempestés d'orages écumeux.
Cette grand charge d'eau seulement n'épouvante
Les vaisseaux mariniers, mais la terre pesante;
Elle s'en vient roulant à grands bonds vers le bord
Qui frémit de frayeur d'un si vagueux abord.
Nous restons éperdus, redoutant la venue
Et la moite fureur de cette ondeuse nue,
Quand nous voyons paroître, ainsi qu'un grand rocher
Qui se va sourcilleux dans les astres cacher,
La tête avec le col d'un monstre si horrible
Que pour sa seule horreur il serait incrédible.
Il nage à grand secousse, et la vague qu'il fend,
Bouillonnant dans le ciel, comme foudre descend :
L'eau se creuse au-dessous en une large fosse,
Et de flots recordés tout alentour se bosse.
Elle bout, elle écume, et suit en mugissant
Ce monstre qui se va sur le bord élançant.

THÉSÉE.

Quelle figure avait ce monstre si énorme ?

LE MESSAGER.

Il avait d'un taureau la redoutable forme,
De couleur azuré, son col était couvert
Jusques au bas du front d'une hure à poil vert[1].
Son oreille était droite, et ses deux cornes dures
Longues, se bigarraient de diverses peintures.
Ses yeux étincelaient; le feu de ses naseaux
Sortait en respirant comme de deux fourneaux.
Son estomac épais lui hérissait de mousse ;
Il avait aux côtés une grand'tache rousse.
Depuis son large col, qu'il élevoit crineux,
Il montroit tout le dos doublement épineux.
Il avait au derrière une monstreuse taille
Qui s'armoit jusqu'au bas d'une pierreuse écaille.
Le rivage trembla. Les rochers, qui n'ont peur
Du feu de Jupiter, en frémirent au cœur.
Les troupeaux épandus laissèrent les campagnes;
Le berger, pâlissant, s'enfuit dans les montagnes.
Le chasseur effrayé quitta cordes et rets,
Et courut se tapir dans le sein des forêts,
Sans doute[2] des sangliers, ni des ours, car la crainte
Du monstre a dans leur cœur toute autre peur éteinte.
Seul demeure Hippolyte, à qui la peur n'étreint
L'estomac de froideur, et le front ne déteint.
Il tient haute la face et grave d'assurance :
« De mon père, dit-il, c'est l'heur et la vaillance

1. Cette hure à poil vert peut rendre des points aux *écailles jaunissantes* du monstre de Racine. Au reste, le Diable — dragon que Raphaël met sous les pieds de saint Michel archange (voir au salon carré du Louvre) est dans les mêmes nuances et dans le même goût.

2. Doute, peur.

D'affronter les taureaux; je veux, en l'imitant,
Aller à coup de main cettui-ci combattant. »
Il empoigne un épieu, car pour lors d'aventure
Le bon héros n'étoit équipé d'autre armure,
Et le veut aborder; mais ses chevaux craintifs
S'acculant en arrière, et retournant rétifs
Son char, malgré sa force et adroicte conduite,
Tout pantelants d'effroi se jetèrent en fuite.
Ce taureau furieux court après, plus léger
Qu'un tourbillon de vent quand il vient saccager
L'espoir du laboureur, que les épis il vautre
Pêle-mêle couchés dans le champ l'un sur l'autre.
Il les suit, les devance, et, dans un chemin creux
Fermé de grands rochers, se retourne contre eux,
Fait sonner son écaille, et roulant en la tête
Ses grands yeux enflambés, annonce la tempête.
Comme, quand en été le ciel, se courrouçant,
Noircit, éclaire, bruit, les hommes menaçant,
Le pauvre vigneron présage par tels signes,
S'outrageant l'estomac, le malheur de ses vignes;
Aussitôt vient la grêle, ainsi que dragons blancs,
Battre le saint Bacchus à la tête et aux flancs,
Le martelle de coups, et boutonne la terre
De ses petits raisins enviés du tonnerre:
Ainsi faisait ce monstre, apprêtant contre nous
En son cœur enfiélé la rage et le courroux.
Il s'irrite soi-même, et de la queue entorse
Se battant les côtés, se colère par force,
Comme un jeune taureau qui, bien loin dans un val
Voit, jaloux, sa génisse avecque son rival
Errer parmi la plaine: incontinent il beugle,
Forcenant contre lui d'une fureur aveugle.
Mais, premier que le joindre, il s'essaye au combat,
Lutte contre le vent, se fâche, se desbat,
Poulse du pied l'arène [1], et dedans une souche
Les cornes enfonçant, lui-même s'escarmouche.

1. Poulse, *pulsat*, bat.

Lors le preux Hippolyte *(sic)*, qui, avecques le fouet
Avecques la parole et les rênes avait
Retenu ses chevaux, comme un savant pilote
Retient contre le vent son navire qui flotte,
Ne savoit plus qu'y faire: il n'y a si bon frein
Bride, rêne, ni voix qui modère leur train.
La frayeur les maîtrise[1], et, quoiqu'il s'évertue,
Il ne leur peut ôter cette crainte têtue.
Ils se dressent amont, et de trop grand effort
L'écume avec le sang de la bouche leur sort.
Ils soufflent des naseaux et n'ont aucune veine,
Nerf ni muscle sur eux qui ne tende de peine.
Comme à les arrester il se travaille ainsi,
Et qu'eux à reculer se travaillent aussi,
Voici venir le monstre, et à l'heure, et à l'heure,
Les chevaux éperdus rompent toute demeure,
S'élancent de travers, grimpent au roc pierreux,
Pensant toujours l'avoir ensuite derrière eux.
Hippolyte, au contraire, essaye à toute force
D'arrêter leur carrière, et en vain s'y efforce.
Il se penche la tête, et à force de reins
Tire vers lui la bride avecques les deux mains;
La face lui dégoutte; eux, que la crainte presse
Au lieu de s'arrêter redoublent de vitesse.
Il est contraint de choir, et de malheur advient
Qu'une longue lanière en tombant le retient.
Il demeure empêtré, le nœud toujours se serre,
Et les chevaux ardents le traînent contre terre
A travers les halliers et les buissons touffus,
Qui le vont déchirant avec leurs doigts griffus.
La tête lui bondit et ressaute sanglante;
De ses membres saigneux la terre est rougissante,
Comme on voit un limas qui rampe, aventureux,
Le long d'un cep tortu laisser un trac glaireux.

1. Racine semble s'être rappelé cette coupe, lorsqu'il a dit

La frayeur les emporte...

2. En latin *rumpunt moram*.

Son estomac, ouvert d'un tronc pointu, se vide
De ses boyaux traînés sous le char homicide.
Sa belle âme le laisse, et va conter là-bas,
Passant le fleuve noir, son angoisseux trépas.
De ses yeux éthérés la luisante prunelle,
Morte, se va couvrant d'une nuit éternelle.
Nous, que la peur avoit dès le commencement
Séparés loin de lui, accourons vitement
Où le sang nous guidoit d'une vermeille trace,
Et là nous arrivons à l'heure qu'il trépasse;
Car les liens de cuir, qui le serroient si fort,
Rompirent d'aventure, usés de trop d'efforts,
Et le laissèrent prêt de terminer sa peine,
Qu'il retenoit encore avec un peu d'haleine.
Ses chiens autour de lui piteusement hurlants
Se montroient du malheur de leur maître dolents.
Nous, qui l'avions servi, nous jetons contre terre,
Nous déchirons la face, et chacun d'une pierre
Nous plombons la poitrine, et de cris éclatants,
Pâles et déformés, l'allons tous lamentants.
Les uns lui vont baisant les jambes déjà roides,
Les autres l'estomac, les autres ses mains froides.
Nous lui disons adieu, maudissant le Destin,
Le char, les limonniers et le monstre marin,
Causes de son malheur ; puis, dessus nos épaules,
L'apportons veuf de vie étendu sur des gaules.
Or, je me suis hâté pour vous venir conter
Ce piteux accident qu'il vous convient dompter.

En lisant ce curieux récit, il ne faut pas perdre de vue que, parmi les tragédies qui précédèrent le théâtre du XVIIe siècle, celles de Robert Garnier, né en 1534, à la Ferté-Bernard, mort en 1590 au Mans, occupent le premier rang.

III

Appendice à la page 121.

ÉPISODE DE DÉMÈNÈTÈ

TIRÉ DU ROMAN DE L'ÉVÊQUE HÉLIODORE

Les Éthiopiques, ou les Amours de Théagène et de Chariclée

....« Un certain jour de la grande solemnité que l'on appelle Panathenea, auquel les Athéniens font traisner par terre en procession un navire en l'honneur de Minerve, j'estois sur le commencement de mon adolescence, et avois chanté l'hymne qu'on a accoustumé de chanter ce jour-là en l'honneur de la Déesse, marchant le premier en la procession, ainsi que la coustume le porte; puis m'en retournay chez nous tout ainsy comme j'avois esté accoustré pour la solemnité, avecque la même robe

et les mesmes chapeaux[1] de fleurs. Aussi tost qu'elle me vid en cest accoustrement, elle sortit hors de son bon sens et ne desguisa plus son amour; ains (mais), découvrant sa meschante concupiscence, accourut à moy et m'embrassa estroictement, disant : « O nouveau Hippolyte! ô mon Theseus! » Que pensez-vous que je devins alors, veu qu'à ceste heure je rougis encore de honte en le vous racontant seulement?

» Or, quand le soir fut venu, mon père alla souper à l'hostel de ville, et, comme en une générale assemblée et festin public, il y devait passer toute la nuict. Parquoy elle s'en vint la nuict, et se mit en effort d'obtenir de moy une chose détestable. Mais, quand elle vid que je lui résistois en toutes sortes, et que je rejectois toutes les caresses, prières, menasses et promesses qu'elle me pouvoit faire, elle se despartit de moi, soupirant amèrement et du plus profond de son cueur. Si ne demoura que celle nuict seule la meschante à me dresser embusches : car, premièrement, elle ne se leva point du lict le lendemain; ains, quand mon père retourna le matin en la maison, et qu'il luy demanda que c'estoit à dire cela qu'elle estoit encore au lict, elle feit semblant qu'elle se trouvoit mal, et ne luy respondit autre chose la première fois. Et, comme mon père insis-

1. Chapeaux, chapelets, guirlandes portées sur la tête (cap, du la in *caput*, tête.— Le chapeau de la mariée: c'est-à-dire, sa guirlande de tête, sa coiffure de fleurs.

tast à luy demander par plusieurs fois qui luy faisoit mal, — « Ce bon enfant, dict-elle, mesmement envers moy, votre filz et le mien, celuy que souventes fois j'ay plus aimé que vous, les Dieux m'en soyent tesmoings, ayant entendu, ne sçay par qui ne comment, que j'étois enceinte (ce que je ne vous avois point voulu descouvrir jusques à ce que j'en fusse du tout assurée), a espié l'occasion que vous fussiez hors de la maison, et, comme je l'admonestois, ainsi comme l'on remonstre coustumièrement aux jeunes gentz,...il m'a saulté à deux pieds sur le ventre et m'a ainsi accoustrée comme vous voyez. »

» Incontinent que mon père eut ouy ceste accusation, sans me dire rien, sans m'interroger, sans me donner congé ny loisir de me défendre, croyant fermement que celle qu'il estimoit si bien affectionnée envers moy ne mentiroit jamais à mon préjudice, tout de ce pas me vint trouver où j'estois en quelque lieu de notre logis, ne sçachant rien de tout cecy, et commença à me battre de grandz coupz de poing, puis appela ses serviteurs et m'oultragea vilainement d'escourgées [1], sans que je peusse deviner, à tout le moins, pour quelle cause j'estois ainsy vilainement desciré. Après qu'il eut assouvy son ire à me battre, — « Hé dea! mon père, dy-je alors, s'il n'estoit devant (avant) raisonnable, au moins

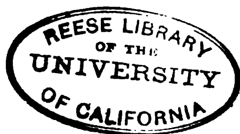
1. Fouet qui est fait de plusieurs lanières de cuir. Étymologie, *corgie*, qui est le mêmeque *courroie ;* latin *corium*, cuir.

me semble-t-il que maintenant vous me deussiez dire quelle occasion vous avez eue de m'oultrager ainsi de coupz. — O ! la bonne pièce, me respond-il adoucy, il veult que je luy dise les meschancetez qu'il a luy-même commises ! » En disant cela, il me laisse là et s'enreva vers Dénénèlè. »....

IV

Appendice à la page 33, lignes 14 à 18.

Que dire de l'anachronisme de Gluck, bien autre que ceux de Racine! Gluck, dans son *Iphigénie en Aulide*, a cru devoir mettre un ballet pour égayer ce sujet sombre, et, parmi les airs de ce ballet, savez-vous quoi? Une gavotte! — Une gavotte, au milieu des préparatifs du sacrifice d'une victime humaine!



V

Appendice à la page 218, au bas.

Au commencement de l'*Héraclius* de Corneille. Phocas s'exprime ainsi :

> Surtout qui, comme moi, d'une obscure naissance,
> Monte par la révolte à la toute-puissance,
> Qui, de simple soldat, à l'empire élevé,
> Ne l'ai que par le crime acquis et conservé.

Jamais tyran ne prononça ce mot.

VI

Appendice à la page 281.

Dans l'intéressante *Correspondance de M. de Rémusat avec sa mère* (Calmann Lévy, 1884), celle-ci lui écrit, le 18 juin 1816 : « C'est un beau mélodrame que l'histoire d'Angleterre. Elle a dû créer Shakspeare, comme le siècle de Louis XIV a fait Racine. »

FIN DU TOME II DE LA DEUXIÈME SÉRIE

TABLE

FIN DE LA TABLE DU TOME DEUXIÈME

ÉMILE COLIN. — IMPRIMERIE DE LAGNY.

CALMANN LÉVY, ÉDITEUR

EXTRAIT DU CATALOGUE

Format grand in-18, à 3 fr. 50 le volume

	vol.
LOUIS BLANC	
Dix ans de l'Histoire d'Angleterre	10
F. BRUNETIÈRE	
Histoire et littérature	3
G. CHARMES	
La Tunisie	1
EMILE DESCHANEL Professeur au Collège de France.	
Le Théâtre de Voltaire	1
PAUL DESCHANEL	
Figures littéraires	1
COMTE D'HAUSSONVILLE de l'Académie française.	
Histoire de la réunion de la Lorraine à la France	4
PAUL JANET de l'Institut.	
La Famille	1
EUGÈNE MANUEL	
Poèmes populaires	1
D. NISARD de l'Académie française.	
Quatre grands historiens latins	1
PREVOST-PARADOL de l'Académie française.	
Elisabeth et Henri IV	1
EDGAR QUINET	
Lettres d'exil	4
ERNEST RENAN de l'Académie française.	
Souvenirs d'enfance et de jeunesse	1
CH. DE RÉMUSAT de l'Académie française.	
La Saint-Barthélemy	1
C.-A. SAINTE-BEUVE de l'Académie française.	
Etude sur Virgile	1
SAINT-MARC GIRARDIN de l'Academie française.	
La Fontaine et les Fabulistes	2
ED. SCHERER	
Diderot	1
L. VITET de l'Académie française.	
La Ligue. Scènes historiques	2

Paris. — Imprimerie J. CATHY, 3, rue Auber.

